CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

573

marzo 1998

DOSSIER:
La ciudad española actual

George Steiner
Los cuadernos de Emile Cioran

Valerio Magrelli
Poemas

Jorge Hernández Campos
Don Cuauhtémoc de la Mancha

Entrevista con Manuel Puig

Notas sobre Jon Juaristi, Francisco Brines, Roberto Juarroz,
ARCO 98 y Festival de Teatro de Cádiz

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfonos: 583 83 99 - 583 84 00 / 01 / 02
Fax: 583 83 10 / 11 / 13

IMPRIME: Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Polígono Los Ángeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-97-001-1

No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados

573 ÍNDICE

DOSSIER
La ciudad española actual

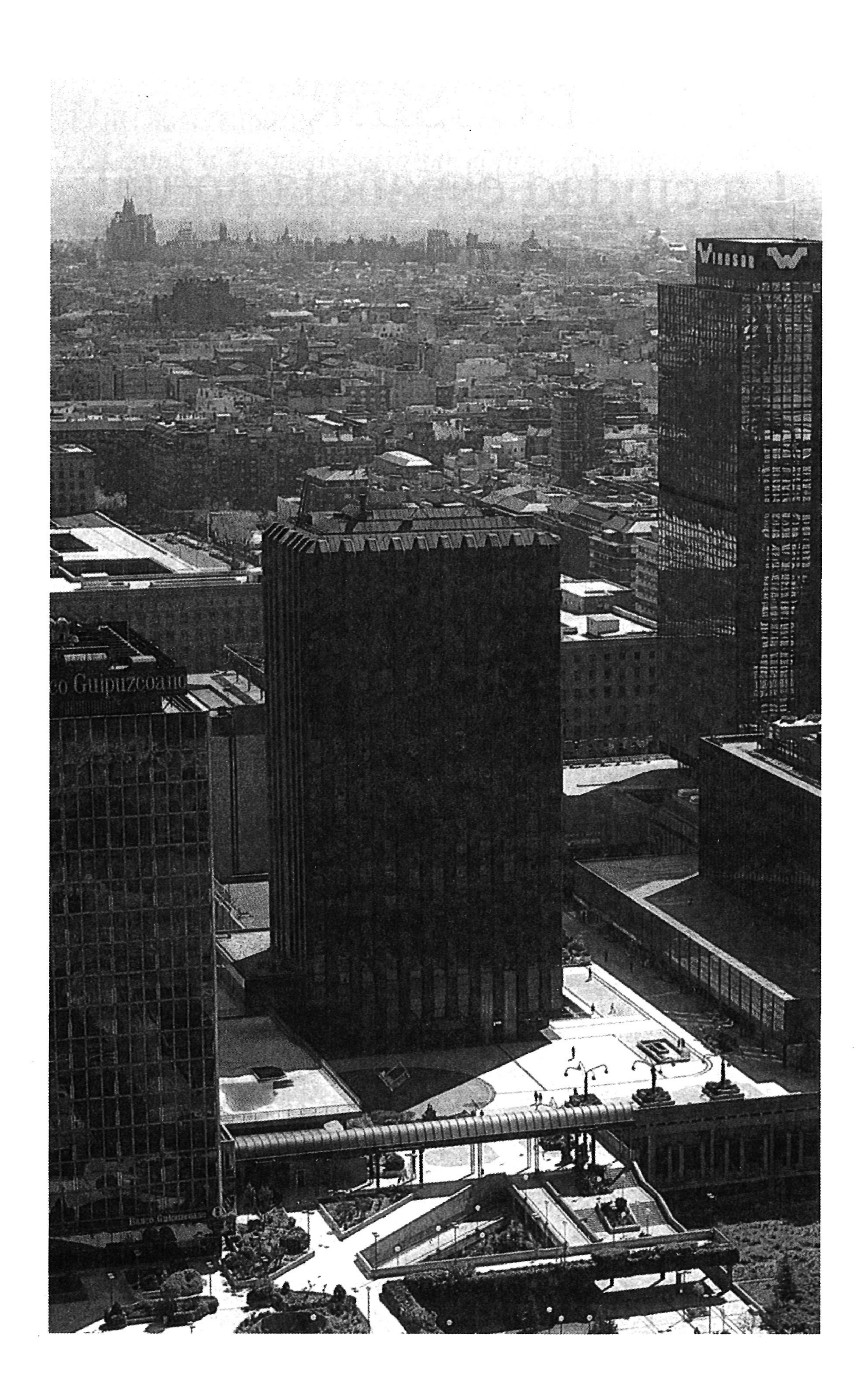
CALLEJERO

PUNTOS DE VISTA

BIBLIOTECA

DOSSIER
La ciudad española actual

Coordinador:
Javier García-Gutiérrez Mosteiro


WINDSOR
co Guipuzcoano

Transformación y desarrollo en las ciudades españolas de nuestros días

En los últimos años, y debido a la concurrencia de muy variopintas causas, no pocas ciudades españolas han venido experimentando hondas transformaciones. Unas veces la mudanza ha sido catalizada por un plausible empeño en la recuperación del patrimonio urbano –por lo común, aunque tan notable, desatendido–; otras, por la tolerancia con los menos plausibles y siempre intrigantes intereses de la especulación inmobiliaria; en ocasiones, por grandes acontecimientos culturales –la Exposición Universal de Sevilla o los Juegos Olímpicos de Barcelona, en el 92–; a menudo, por la implantación de importantes y necesarias infraestructuras; con mayor frecuencia de lo deseable, por la proliferación de grandes proyectos urbanos que buscan una inmediata rentabilidad *política*; y siempre, en fin, por la creciente presión depredadora del automóvil.

Estas transformaciones –inscriptibles, por otro lado, en la realidad rápidamente cambiante de la ciudad contemporánea– han de referirse, en el caso concreto de España, al marco político que supuso el advenimiento, a mediados de los setenta, del régimen democrático. Tras el infausto período que padecieron las ciudades españolas en los años desarrollistas del franquismo muchas expectativas se depositaron en las nuevas administraciones locales, que se colmaron entonces de competencias en materia de urbanismo, y no pocas ilusiones abrazaron a los recién constituidos equipos municipales: de ellos se esperaba que, codo a codo con la activa participación ciudadana, se reinstaurara la racionalidad en la toma de decisiones; todo parecía apuntar el resurgir de un nuevo sentido ciudadano, que permitiera, si no restañar las heridas abiertas, columbrar al menos un nuevo horizonte en el que predominara el entendimiento de lo urbano como bien colectivo antes que como tierra fértil al insaciable apetito del beneficio privado, que es lo que por demasiado tiempo había venido siendo. ¿Acaso ahora, desde nuestra perspectiva, somos proclives a pensar que aquellas ilusiones tenían bastante menos de realidad pragmática que de ingenuo idealismo casi des-

lizante a la utopía? Comoquiera que fuere, han pasado veinte años y es hora de preguntarse si aquellas expectativas y esperanzas se han cumplido razonablemente o no.

En las recientes transformaciones de ciudades españolas, las administraciones públicas han puesto en marcha –con mejor o peor criterio– importantes recursos y acciones, han tomado decisiones arriesgadas y discutibles –a veces, con irreversibilidad–, han trazado pautas definitorias para el futuro de la ciudad. Así y todo, no es aventurado señalar que muchas veces, ante la magnitud de tales actuaciones, se ha echado en falta la correspondiente, deseable y proporcional reflexión crítica por parte de los ciudadanos: ¿no debiera albergar la ciudadanía un fondo –diríamos– de sentido común, para poder así distinguir y autorizar las intervenciones que han constituido indudables aciertos de las que –puesto que de todo ha habido en la viña del Señor– se han acercado más al esperpento urbano? En demasiadas ocasiones se sustrae al ciudadano, en aras de políticas más generales y abstractas, del debate acerca de la realidad más próxima y abarcable, aquélla en la que, con mayor conocimiento, puede y debe intervenir y decidir: la ciudad que habita.

Entendemos, de acuerdo al propio origen urbano de la democracia, que el debate sobre la ciudad como dominio mejor definido de *lo público*, el reaccionar ante lo que está moviendo y transformando las ciudades que vivimos es una responsabilidad que el ciudadano –lejos de deponer a otras esferas– debe ejercer desde lo cotidiano. Quede sentado que no nos referimos, por cierto, a las indebidas interferencias en la toma de decisiones que provocan los *grupos de presión* de determinados sectores sociales sino, todo lo contrario, a fomentar el que los ciudadanos constituyan una vía participativa allí donde, con mayor justedad, es posible: el ámbito de la ciudad.

La actual dinámica política privilegia una globalidad que impide reparar con tiento en los caracteres *menores* y particulares, entre ellos, naturalmente, los propios de la ciudad: las grandes políticas nacionales, fundadas en los intereses de los principales partidos políticos, no se dignan a descender suficientemente a la escala minúscula y concreta de lo local: ¿no es cierto que en la actual tesitura de la política española las elecciones municipales están degenerando en mera redundancia de las generales? ¿Y no es cierto que en aquéllas no tanto se hace hincapié en los verdaderos problemas de la ciudad en cuestión cuanto en la reverberante prolongación de la política nacional? Baste cotejar, para que no queden dudas de ello, la propaganda que en esas elecciones se refiere al líder nacional del partido de turno con la del *flamante* candidato a la correspondiente alcaldía.

Como indeseable corolario de este *statu quo* resulta la dificultad de que los temas de la ciudad puedan ser debatidos en los estrictos términos racionales que le son propios: toda crítica a una actuación municipal concreta se intenta adjudicar, de modo explícito, a una política de partido. Así los argumentos que puedan ser esgrimidos desde la racionalidad se neutralizan, por sistema, en una confusión interesada, que radicaliza las partes en un enfrentamiento en el que ninguna dialéctica en términos lógicos –y, por ende, *buenos* para la resolución de los problemas de la ciudad– es ya posible. Ejemplos de ello abundan en el último panorama español, pero ¿cabe demostrarlo mejor que con la reciente descalificación de «motivación política» con que el alcalde de una importante ciudad española ha querido neutralizar la protesta de un grupo de ciudadanos –no *partidista*– contra un megalómano y despilfarrador proyecto?

Así las cosas, es de advertir que sólo una ciudadanía atenta y vigilante para con las decisiones que afectan a la ciudad, es la vía posible para un esperanzador futuro de ésta; y aun diríamos más: para una adecuada vertebración y autorización de toda práctica verdaderamente democrática.

Por todo esto recibimos con natural agrado el encargo del director de esta revista –dirigida a un público no especialista en materia de urbanismo– de elaborar un *dossier* sobre la reciente transformación de ciudades españolas: ésta es la vía adecuada para, poco a poco, colaborar a la formación de un vivo sentido de responsabilidad y participación por parte del ciudadano; para que éste sepa reparar en que los problemas que se plantean en nuestras ciudades no son, en modo alguno, de tan difícil comprensión como a menudo se quiere hacer ver. El ciudadano debe entender que los problemas de la ciudad están a su alcance y que, en mucha mayor medida de lo que suele creerse, está en su mano la propuesta de soluciones.

* * *

Al tratar hoy en día del tema de la ciudad, de su evolución y crecimiento, parece difícil orillar el llamativo punto de inflexión que creemos –y, a veces, queremos– observar en el propio meollo y substancia de lo que históricamente hemos dado en llamar «ciudad». No se trata sólo de que a escala mundial el crecimiento de la población urbana discurra a una velocidad tan superior a la ya de por sí vertiginosa de la población total del planeta: cuando a menudo se habla de la *aldea global* empezamos a entender que de lo que estamos tratando es de una nueva estructura –la alta tecnología como cemento fundamental– que parece superponerse al continuo arquitectónico de nuestras ciudades tradicionales.

Efectivamente, el concepto de ciudad está sufriendo una mutación no sospechada hasta ahora, muy superior –por ejemplo– a la gran transformación que conoció en el siglo XIX, que ya entonces pareció dar al traste con lo que por «ciudad» se entendía. No se debe, sin embargo, *mundializar* con ligereza el fenómeno, ni extasiarse pazguatamente ante las fáciles escenografías de la ciencia-ficción: no se pueden cotejar los espectaculares procesos de crecimiento urbano que se están produciendo, por ejemplo, en el Sudeste asiático o Iberoamérica con los –mucho más cercanos a las escalas tradicionales– que se dan en las ciudades europeas. Dentro del ámbito español, tampoco se puede paralelar el caso de grandes metrópolis como Madrid o Barcelona con una capital de provincia de tamaño medio.

La ciudad, en su ser complejo, es algo difícil de abarcar y aun, si se quiere, de llegar a imaginar; más aún en nuestros días, en que la formidable globalización de procesos económico-tecnológicos teje redes gigantescas, yuxtapuestas a la realidad física de la ciudad. Así y todo, los profetas del nuevo orden mundial, que –al regusto de esa *aldea global*– se encaraman a la mercantil homogeneización del planeta para anunciar que todas las decisiones importantes ya vienen tomadas desde esferas anteriores, parecen que sobredimensionan la magnitud del problema. A menudo se oyen voces que, al hilo del juego fácil con el binomio realidad-apariencia (la deliberada confusión entre *ciudad real* y *ciudad virtual*), parecen querer deslizar, no inocentemente, la idea de una ciudadanía descomprometida de su ciudad, no responsable de ella.

Las ciudades, como organismos vivos que a la postre son (¿hace falta recordar que cada una con su propia familia, su propia peripecia vital y su propio carácter?), tienen una nada desdeñable *autonomía* que, aun en el marco de esa globalización, les permite conducirse sin tener que aceptar a pies juntillas, sin tamizar por el deseable cedazo de la crítica, los dictados de las rígidas estructuras que operan a escala mundial.

Desde este punto de vista, ¿no es cierto que demasiadas veces las ciudades españolas de nuestros días han aceptado con pastueña docilidad soluciones transportadas –sin *traducir*– de otros modos urbanos, cuando no los propios problemas planteados en muy otras condiciones? El complejo y rico legado de las ciudades españolas, que en la lección de la historia han sabido mixturarse con disímiles culturas, parecía suficiente para persuadirnos de que, a la hora de enfrentarse a los problemas actuales, eran posibles soluciones más imaginativas que mirarse, pongamos por caso, en una ciudad norteamericana de tercera fila: ¿cuántas veces se ha sabido aprovechar inteligentemente ese legado? ¡Por favor!: nadie entienda con esto un intento de recuperación de los –si cabe, más peligrosos– regionalismos y pintoresquismos nacionalistas que aún colean.

Mejor que las grandes intervenciones *quirúrgicas* a las que, con mayor frecuencia de lo necesario, nos tienen acostumbrados los responsables municipales, cuadran a los problemas de la ciudad las soluciones realistas y ponderadas, de sentido común, tomadas con un poco de cabeza y con los pies en el suelo que se conoce y se pisa; en todas esas decisiones ocupa el ciudadano un lugar no relegable. La participación democrática de los ciudadanos es algo consustancial y exigible en el desarrollo de las ciudades: el ciudadano que interviene efectivamente en la dinámica de la ciudad, no sólo el que la padece o *consume*. No deja de ser altamente significativo que ahora se oiga hablar con harta más frecuencia de «consumidores» que de «ciudadanos».

A menudo, con el señuelo de lo «técnico», se le hurta al ciudadano el debate acerca de la ciudad; pero ¿cuáles son las cuestiones técnicas? Se entiende que los «técnicos» –y entre ellos, cabe incluir el postergado papel del arquitecto– no han de inmiscuirse en planteamientos de fondo: sólo han de ser meros ejecutores de decisiones tomadas en otras esferas de intereses. El análisis, en vez de dirigir sus miras a los fines, restringe su definición al campo de los medios: sería deseable que se superara ese escalón de los medios –ese dominio de los *expertos*– para entrar en el campo y debate de las ideas; y es éste un debate de fondo, *político,* que compete de lleno al ciudadano. En no pocos problemas que afectan a la ciudad, la cuestión estriba, digámoslo claro, en querer resolverlos o no; en los medios, así, no habría tantas discrepancias como en los fines.

¿Quién decide, entonces, la forma de la ciudad? La disyuntiva de base reside en si propendemos a entender la ciudad, predominantemente, como espacio público, como bien colectivo al servicio de la sociedad, o como campo abonado al servicio de los intereses privados. Y, en consecuencia, si las transformaciones que se producen en la ciudad han de estar presididas por un plan (sin plan –recordemos a Le Corbusier– no hay grandeza de intenciones) o, en cambio, por la codicia, siempre corta de miras, de unos particulares.

Comoquiera que sea, con plan o sin plan, las ciudades crecen, se transforman, cambian para bien o para mal. Desde este punto de vista hemos de enfrentarnos con el valor actual que tiene el planeamiento urbano: ¿arquitectura o urbanismo?, ¿idea o control? Ante los grandes crecimientos de nuestras ciudades, al planeamiento se le acusa muchas veces de herramienta ineficaz; pero parece claro que sólo esta herramienta puede ordenar la forma de la ciudad, antes de que ésta sea *ordenada* por los apetitos e intereses inmobiliarios.

La expansión económica que conoció España una vez superados los años de la postguerra y, en particular, en la década de los 60, propició una bru-

tal transformación de las ciudades; no pocas de ellas quedaron, en breves años, transmutadas –y no para bien– hasta lo irreconocible, llegándose en algún caso, como el de Albacete, a extirparse materialmente su propio corazón. Al hilo de las demandas de los intereses de la especulación inmobiliaria y de las concesiones ilimitadas al avance del automóvil, el tejido y patrimonio de las ciudades españolas emprendió de manera diversa, una oscura etapa de decaimiento en la que quedaba explícitamente demostrado, y realmente *construido*, el triunfo vertical del especulador frente al planificador.

Bien entrada la década de los 70, coincidiendo con el advenimiento del nuevo régimen político, empezó a detectarse una nueva actitud hacia la ciudad histórica. En 1966, por otro lado, se había publicado el libro *La arquitectura de la ciudad,* de Aldo Rossi, que tanta influencia ejerciera en la cultura arquitectónico-urbana española. A partir de ahí se creyó divisar el final del deterioro de nuestras ciudades y el comienzo en la racionalidad de su planeamiento y desarrollo: a tal efecto se ordenaron los planes urbanísticos de muchas ciudades españolas; éstos estuvieron presididos por dos modelos, hasta cierto punto complementarios, cristalizados en las dos ciudades que representan el raro ser bifronte de la cultura española: Madrid y Barcelona.

En el Plan General de Madrid de 1984 se optaba decididamente por la capacidad ordenadora del planeamiento, si bien éste, como se ha podido ver en la importante promoción de vivienda social llevada a cabo, muy apoyado por la propia fuerza formalizadora de los proyectos arquitectónicos concretos, reparando en la realidad de la ciudad histórica y regulando el crecimiento urbano descontrolado de la periferia. En el caso de Barcelona se optó por la transformación y recuperación del tejido urbano a partir del propio proyecto de arquitectura, llegando a ambiciosas operaciones urbanas, como la recuperación del frente al mar, que se supieron coronar con brillantez aprovechando la ocasión de los Juegos Olímpicos del 92. Mirándose en uno u otro modelo, sobre todo en el primero, se llevaron a cabo, por esos años ochenta, los planes de buen número de ciudades españolas, en los que la consideración a la ciudad heredada se tomaba como base de partida.

Pasados veinte años de ese punto de inflexión, cabe reparar de nuevo en el camino que llevan nuestras ciudades. Junto a los indudables aciertos en la recuperación de la ciudad, que se han producido y aún se están produciendo en muchos casos (el cauce del Guadalquivir en Sevilla, el casco antiguo de Oviedo, la ría de Bilbao, etc.), no conviene dejar de ver que, en tantos otros, las cosas no han progresado debidamente y aun, en algunos de ellos, se está dando peligrosamente marcha atrás.

Entrevemos en algunas ciudades españolas, en paralelo a un progresivo desdén hacia el valor ordenador del planeamiento, una propensión indisimulada por los *grandes proyectos urbanos:* éstos, aunque en ocasiones determinadas puedan ser oportunos, constituyen, como sistema, una herramienta mucho más oxidada y limitada para la ordenación de la ciudad. ¿Cuál es, pues, su ventaja? No es difícil darse cuenta de que esas grandes intervenciones en la ciudad tienen, para los políticos, un gusto golosísimo: su inmediatez, su signo de *eficacia,* su ser fácilmente *vendible* a los ciudadanos, con la consiguiente rapidez de la rentabilidad política. Pero la ciudad –parece pueril recordarlo– precisa no tanto de grandes ocurrencias cuanto de ideas, no tanto de políticos deseosos de mostrar con vehemencia a la ciudadanía sus supuestos logros sino, más bien, de gobernantes responsables y generosos, que sean capaces de sembrar lo que podrán cosechar otras generaciones, capaces de mirar más allá, más lejos y más alto. ¿No es misión de la ciudadanía hacérselo ver, exigírselo?

También debe hoy el ciudadano reparar, con relación al crecimiento de la ciudad, acerca de una disyuntiva de base: si se privilegia el crecer con desafuero en la periferia o el atender y mantener la realidad histórica de la ciudad. En las grandes ciudades españolas, en oposición a su forma de crecimiento tradicional, se vienen disparando los crecimientos desordenados en la periferia –exaltación y auge de lo *periférico*–, crecimientos con terrenos intersticiales de *no ciudad* –se habla ya del *no lugar*– donde la arquitectura, tradicional instrumento de conformación del espacio urbano, tiene cada vez menos que decir; el fenómeno es muy complejo, pero cabe formular una pregunta muy simple: ¿qué no pequeños intereses mueven el hecho de que las ciudades españolas sigan y sigan creciendo en extensión cuando según vemos por los últimos censos no lo están haciendo en cuanto a población?

Toda idea global relativa a la ciudad contemporánea en Europa ha de contemplar, de un modo u otro, la realidad del centro histórico, núcleo de la ciudad y verdadero *modelo* de la misma. En el caso de las ciudades españolas la conservación de los cascos antiguos es un problema generalizado y difícil: no sólo se requiere la suficiente conservación de su valioso patrimonio arquitectónico sino, también y muy principalmente, su necesaria rehabilitación social, sin la cual lo primero carece de sentido. Es muy frecuente que –ya por una lamentable degradación urbana, ya por una abusiva *terciarización*– los cascos históricos estén dejando de ocupar el papel que les corresponde en la dinámica de la ciudad.

Si toda intervención en la ciudad debiera huir de las fáciles improvisaciones, en el caso de los centros históricos esta exigencia lo es a vida o

muerte: ¡cuántas veces una inmeditada ocurrencia de los responsables municipales ha dado al traste con el preciado legado que nos habían deparado los siglos! Hay aquí que señalar cómo en la reciente historia de las ciudades españolas no pocas de esas *ocurrencias* se han logrado detener –o se ha intentado al menos– por la acción prudente de la ciudadanía que, en muchos casos, parece situarse tan por encima de sus gobernantes. Así y todo, en los últimos años muchas ciudades en España han sabido ir recuperando su memoria; las mejores intervenciones no han podido ser otras, naturalmente, que las que han acertado a poner en valor su ser histórico con menos aspavientos y estridencias.

Problema particularmente grave que afecta a las ciudades históricas es el uso del automóvil. La ciudad contemporánea vive bajo el dominio prepotente del automóvil; en algunas grandes ciudades españolas, el fenómeno ha conocido –y, más de temer, está conociendo todavía– un particular estrépito, que colabora a la definición de un cada vez más agresivo e inhóspito entorno urbano (mutación de la calle en *autovía*); estrépito que es, además, chocante con la realidad de equiparables ciudades europeas que, sabedoras de que no todo es Los Ángeles, tienden más a un razonable equilibrio entre el coche y el viandante.

La magnitud del problema conduce a que al menos estemos todos de acuerdo en un entendimiento: el automóvil –el problema del *tráfico*– como uno de los más contundentes agentes de deterioro y banalización del entorno urbano; pero ese acuerdo apenas puede llegar más lejos, porque en seguida, a la hora de abordar la resolución del problema planteado, se bifurca el camino: para unos la solución reside en que la ciudad se adecue lo más posible a la expansión del uso del automóvil (la mejora del tráfico, se dice); para otros, muy otramente, el problema es irresoluble: el tráfico no se puede mejorar ilimitadamente o –dicho con lisura– en la ciudad heredada no *caben* ya más coches.

En muchas ciudades españolas, la política municipal se inclina claramente por el primer entendimiento: ¿cómo, si no, interpretar la incensante atracción de automóviles por medio de la apertura de más y más túneles, la construcción de aparcamientos bajo calles y plazas, la progresiva concesión de aceras y áreas arboladas, cuando no por la tácita tolerancia con los aparcamientos incorrectos (doble y triple fila, coches aparcados literalmente sobre el último reducto del peatón: la acera) que convierten la calle en destartalado almacén de vehículos? Es fácil colegir de ello un punto límite, ante el cual sólo caben ya maniobras y *ocurrencias* de última hora como sustituir el aparcamiento en línea por el de batería, aunque con mayor capacidad de almacenamiento, asaz más descortés para el viandante.

Una vez más aquí incide la cuestión de fondo que compete al ciudadano: ¿qué anima a las administraciones a seguir estas políticas que, aunque suelan acompañarse de declaraciones en favor del transporte público, no hacen, en la realidad, sino privilegiar y *subvencionar* el transporte privado? La respuesta enlaza de nuevo con el cicatero uso que muchos gobernantes hacen del sistema democrático: observemos cómo se esgrimen electoralmente políticas miopes, que sólo procuran rentabilidades a corto plazo hipotecando, a cambio, el futuro de la ciudad. La incesante apertura de pasos subterráneos en Madrid es un buen ejemplo: cuando el ciudadano alcance a comprender lo que anima ese afán *zapador* dejará de ser rentable hacer túneles. ¿Hay que esperar a que las mejores avenidas de la ciudad estén arruinadas con rampas, subterráneos y agujeros, mutado su ser calle por un ser autovía?

Un hecho reciente –aun tocante al aspecto más *superficial* de la ciudad– ha expresado con elocuencia la tentación en que pueden caer los gobiernos locales cuando tergiversan su relación con el ciudadano, y demostrado, además, cómo estas prácticas no son privativas de un equipo municipal o un partido político concreto: la generalización en las ciudades españolas, y aun en otras europeas, de los llamados «chirimbolos», artefactos que sólo sirven al interés privado de una firma publicitaria, completamente insolentes para con el paisaje urbano, que –no reportando ningún beneficio al ciudadano– son malamente disfrazados por los gobernantes de la ciudad como «mobiliario urbano».

Desde la escala de la aparente inocuidad de un «chirimbolo» a la, más compleja, del planeamiento y los grandes problemas estructurales, las cuestiones de la ciudad –fácilmente abarcables en sus principios de fondo– han de estar abiertas a la participación de los ciudadanos, lo que exige de éstos un ejercicio de responsabilidad y formación. Esto es lo que posibilitará que la ciudad siga teniendo el valor cultural, social y político que ha venido desarrollando en la historia.

* * *

Con los artículos que a continuación presentamos, escritos para esta revista por cinco arquitectos grandes conocedores del tema, tendremos ocasión de repasar el último momento de algunas ciudades españolas intencionadamente elegidas por su diversidad y significación, con atención también a los centros históricos; junto a los grandes aciertos de algunas de las actuaciones urbanas que en estos textos se describen, podremos también juzgar las ocasiones perdidas: de todo ello conviene sacar enseñanzas.

En su intención de acercar el debate urbano al ciudadano quiere este *dossier* evitar el arcano empleado por alguna literatura urbanística que, más que un puente, parece tender una estéril distancia entre el ejercicio de reflexión en torno a la ciudad y el hombre que la vive y la construye y la disfruta y, también –¡cómo no!–, la sufre.

Javier García-G. Mosteiro



Programa de áreas de nueva centralidad (Barcelona), con las zonas olímpicas señaladas

La transformación de Madrid durante los últimos veinte años

1. La transición política española hacia la democracia desde 1975 se plasma en el texto constitucional de 1978, en las primeras elecciones legislativas libres de 1977 y en la constitución de los primeros ayuntamientos democráticos en 1979. En este período de aproximadamente 20 años, la ciudad de Madrid y su territorio de influencia –como la mayor parte de las ciudades españolas– han sufrido una profundísima transformación que, sin embargo, no ha ido acompañada de un proceso de crecimiento demográfico excesivamente significativo. Se ha tratado más bien de una *redistribución geográfica* de la población –que continúa ampliando su radio de residencia en un lento pero sostenido proceso de *dispersión*– y de una *recualificación* del parque residencial y del espacio urbano en el que la iniciativa pública ha sido determinante.

En este breve trabajo nos vamos a referir básicamente a la ciudad central que coincide con los límites del municipio de Madrid, que es, por cierto, muy extenso después de la absorción de los municipios rurales limítrofes que tuvo lugar entre 1948 y 1954: 606 km^2. Sin embargo parece imprescindible una escueta referencia al espacio metropolitano e incluso a la incipiente «región urbana» que se está conformando en el centro peninsular debido al dinamismo de la capital.

2. A comienzos de siglo Madrid era una ciudad de algo más de medio millón de habitantes, muy densa y compacta en el centro de un territorio perfectamente rural no muy poblado ni rico. A mitad de siglo la población de la ciudad casi se ha triplicado, pero apenas han cambiado su carácter ni las relaciones con su entorno agrícola.

Realmente habrá que esperar a la década de los 60 (el «desarrollismo» español) para que las cosas empiecen a cambiar. La ciudad ha vuelto a crecer espectacularmente: de 1,65 millones en 1950 ha pasado a 3,15 millones en 1970. Pero en los 60 comienza a formarse el sistema metropolitano en torno a la ciudad: una serie de antiguos núcleos rurales muy cercanos, entre 10 y 15 km desde el centro de la población, empiezan a crecer acelerada-

CUADRO 1: *Evolución de la población de la Ciudad, Área Metropolitana y Región Urbana de Madrid 1900-1996.*

	1900	1950	1970	1981	1991	1996
Ciudad de Madrid (municipio capital)	578 (74,6%)	1.645 (85,4%)	3.146 (82,9%)	3.188 (67,4%)	2.910 (59%)	2.848 (56,9%)
Corona Metropolitana (26 municipios)	50 (6,5%)	83 (4,3%)	418 (11%)	1.247 (26,4%)	1.666 (33,7%)	1.655 (33,1%)
Área Metropolitana (Madrid + Corona Met.)	628 (81%)	1.728 (89,7%)	3.564 (94%)	4.435 (93,8%)	4.576 (92,7%)	4.503 (90%)
Corona Regional (Resto prov. de Madrid)	147 (19%)	198 (10,3%)	229 (6%)	292 (6,2%)	360 (7,3%)	501 (10%)
Región Urbana (provincia de Madrid)	775 (100%)	1.926 (100%)	3.793 (100%)	4.727 (100%)	4.936 (100%)	5.004 (100%)

Fuente: Instituto Nacional de Estadística, Población de Hecho; los datos para 1996 reflejan la Población de Derecho y la Corona Metropolitana cuenta con 27 municipios (las cifras entre paréntesis reflejan el reparto porcentual de población en cada ámbito territorial para cada año censal).

mente convirtiéndose en ciudades-dormitorio, proceso que se completará en las dos décadas siguientes. Así, en 1970 esa «corona metropolitana» llegará a sumar 418.000 habitantes, cifra que se habrá triplicado para 1981. En este año el millón y cuarto de residentes en la periferia de la ciudad representarán más de la cuarta parte del total provincial. Y ya empieza a ser perceptible la formación de un «disperso» de residentes permanentes, no sólo de fin de semana, en el territorio exterior al Área Metropolitana, lo que hemos llamado «corona regional», comprendida entre 25 y 50 km de la ciudad. El estancamiento demográfico de este espacio, muy perceptible hasta 1970, se quiebra y comienza a incrementarse su peso relativo a nivel provincial. De hecho, la provincia completa, e incluso espacios limítrofes de las colindantes provincias de Toledo y Guadalajara, comienza a comportarse como un sistema urbano global de población cercana a los *5 millones* de habitantes que se va a mantener prácticamente estable. Se ha agotado el ciclo de grandes emigraciones internas dentro del país; la relativamente reducida población activa agraria que subsiste, el elevado nivel de paro en las ciudades y el aún más elevado índice de precios de la vivienda en éstas, funcionan como poderosos elementos de disuasión.

Si a esto añadimos la bajísima tasa de natalidad interior y las severas restricciones que impone la Comunidad Europea a las inmigraciones exteriores (desde el Norte de África y el África Subsahariana principalmente), completamos el cuadro de estabilidad demográfica global que caracteriza a estos dos últimos decenios. La población de la «región urbana» –que a efectos estadísticos la asimilamos a la provincia de Madrid– apenas crece 300.000 habitantes, un 0,4 por 100 anual, entre 1981 y 1996. Y entre 1991 y 1996, poco más de 50.000 personas, dibujando claramente una asíntota horizontal en torno a los 5 millones de habitantes. Tenemos así delineado el cuadro global de estabilidad que oculta sin embargo una profunda redistribución de la población y la vivienda.

La ciudad central disminuye su población –casi 350.000 habitantes entre 1981 y 1996–, a la vez que envejece y terciariza. La corona metropolitana gana más de 400.000 habitantes y representa ya la tercera parte de la población de la región urbana: 1,65 millones de habitantes.

Dentro de esta corona se producen notables especializaciones/segregaciones que afectan tanto al tipo de vivienda como a las actividades y a las rentas y grupos sociales que los habitan. Se dibujan unos sectores suroeste/sur/sureste/este de muy marcado carácter industrial, con núcleos urbanos de importantes dimensiones –con frecuencia entre 100.000 y 200.000 habitantes–, densos y compactos, aunque no tanto como la capital, y con un clarísimo predominio de la vivienda colectiva (más del 90 por 100 en 1991).

A la vez que hacia el oeste/noroeste y parcialmente hacia el norte (con la excepción del conglomerado Alcobendas-San Sebastián de los Reyes, que participa de las características descritas arriba) se sitúa el auténtico suburbio de connotaciones anglosajonas, con precios de la vivienda mucho más elevados, predominio de profesiones liberales y rentas medias-altas, alojamientos unifamiliares, etc.

Es sin embargo significativo el estancamiento demográfico global del último quinquenio; cosa que está lejos de ocurrir en la parte más exterior del sistema urbano, en esa «corona provincial» que constituye la avanzadilla del proceso de extensión y dispersión en curso. Entre 1981 y 1996 este ámbito ha crecido en algo más de 200.000 habitantes permanentes (el incremento del número de viviendas secundarias no se contabiliza, aunque en los últimos años es muy perceptible el proceso de reconversión de éstas en residencia permanente, en parte como respuesta al problema de los elevados precios de aquéllas en las zonas centrales que las convierten en inasequibles, en particular para los jóvenes con una elevada tasa de inestabilidad laboral: contratos eventules y/o a tiempo parcial, etc.). En el último quinquenio los más de 140.000 nuevos habitantes representan una tasa de cre-

cimiento anual superior al 8 por 100 que contrasta con las curvas planas para el conjunto de la región o para el área metropolitana, por no hablar de la tasa negativa de la ciudad central.

3. La verdadera revolución ocurrida durante estos últimos 20/25 años en el espacio metropolitano ha sido la de la *movilidad.* A ella se debe básicamente su fuerte crecimiento, el hecho de que sus más de 1.500 km² se hayan convertido –con la complicidad más o menos explícita del planeamiento de los distintos municipios– en una oferta potencial de suelo urbanizable que multiplica las posibilidades de actuación. Esa nueva movilidad viene explicada por tres factores:

- El continuo incremento de la tasa de motorización que alcanza en la actualidad índices superiores a los 250 vehículos por 1.000 habitantes (más de 350 en el sector O/NO del área metropolitana).
- La construcción de una red arterial de alta capacidad que ha supuesto la puesta en servicio de una red radial de ocho autopistas que se prolongan, como mínimo, hasta los confines de la región urbana (seis de ellas mucho más lejos, hasta las ciudades costeras o fronterizas). Además de dos anillos completos de circunvalación, la M-30 y la M-40, el segundo de los cuales alcanza un perímetro de 64 km. Un tercer anillo está planeado e iniciado además de un buen número de tramos de autovía complementarios, sobre todo en los sectores oeste y sur/suroeste del área metropolitana. La demanda de viajes en vehículo privado en un día laborable medio se sitúa en torno a los 2,7 millones, concentrándose el 75 por 100 de estos movimientos en el área metropolitana.
- La red de Metro se concentra en el municipio de Madrid y ha crecido moderadamente en los dos últimos decenios. Actualmente cuenta con 10 líneas, 122 km y 65 estaciones. Pero la que se ha transformado totalmente en este período es la red ferroviaria de cercanías. Se puede decir que se ha puesto a punto un rápido, moderno y eficacísimo sistema de transporte colectivo que cubre distancias comprendidas entre los 25 y 50 km en tiempos muy razonables.

Existen ocho líneas radiales que sirven puntos muy centrales de la capital (cuatro de ellas recorren en toda su longitud el eje norte-sur básico: el Paseo de la Castellana); un total de 79 estaciones y 258 km y un incremento del número de trenes km/día de casi el 30 por 100 en tan sólo cinco años (1989 a 1994). En conjunto la demanda diaria de viajes en transporte colectivo (incluido el autobús) en día laborable medio se sitúa en 3,4 millones.

4. Quizás sea, paradójicamente, la transformación de la ciudad central la que resulta menos perceptible en relación con el indudable crecimiento del espacio metropolitano/regional, al que nos acabamos de referir, y que, tanto desde los accesos radiales a la capital como desde el aire, resulta muy visi-

ble. De hecho se ha ignorado o minusvalorado la relevancia de los cambios sufridos en los últimos 20 años e incluso se ha comparado desfavorablemente la «inercia» de la capital en relación con el dinamismo transformador de ciudades como Barcelona o Sevilla, incluso como Santiago de Compostela o Bilbao.

Sin embargo, la realidad es que en Madrid-ciudad ha acontecido una de las evoluciones más radicales y significativas del conjunto de las aglomeraciones peninsulares. ¿Por qué, entonces, se percibe mal o se le resta importancia?

En nuestra opinión, la razón básica estriba en la *falta de visibilidad* inmediata de las modificaciones del paisaje urbano; también, indudablemente, en la menor identificación ciudadana con su espacio de vida cotidiana y en la ausencia de campañas de difusión eficaces por parte de los responsables municipales y de otros agentes públicos o privados.

La transformación más importante de la ciudad ha ocurrido en su *periferia,* no en el centro, y no ha afectado (salvo contadas excepciones) a ningún espacio simbólico de visibilidad privilegiada, sino a un amplísimo abanico de barrios y sectores exteriores a la almendra central contenida por la M-30. Quizás sea, precisamente, la configuración del paisaje en torno a los tramos sur, este, noreste y norte de esta circunvalación la huella más visible del cambio: en el sentido de los centenares de miles de movimientos motorizados que se dan cada día a lo largo de su perímetro y que, sin embargo, parecen haber asumido con la naturalidad ficticia que otorgan las novedades tecnológicas la transición desde un paisaje de desmontes, baldíos y restos de chabolismo a otro de parques, zonas de oficinas y viviendas.

La ciudad de Madrid no tiene un frente marítimo (como Barcelona), ni un río poderoso (como Sevilla) ni una ría, resumen de toda una historia económica y social (como Bilbao), ni siquiera un casco histórico con suficiente relevancia cultural y arquitectónica (como Santiago). Tampoco elevaciones naturales o artificiales desde las que vislumbrar un conjunto cuya visión y uso fragmentarios a nivel de calle escapa a la comprensión globalizadora de la trascendencia que supone la acumulación de centenares de actuaciones zonales o puntuales.

El cambio de la ciudad de Madrid se ha de experimentar desde los distritos, especialmente los periféricos, y desde las condiciones de vida concretas de los barrios que los componen: su dotación de parques y jardines, de polideportivos y centros sociales, la reurbanización de sus calles y plazas, la construcción de aparcamientos para residentes, la erección de nuevos conjuntos residenciales de actuación pública o concertada que ha acabado con los restos de chabolismo o infravivienda que aún subsistían a mitad de los años 70 y que han hecho posible conseguir alojamientos de calidad a precios moderados a decenas de miles de familias.

En alguno de estos aspectos nos centraremos en los párrafos que siguen. Sólo cabría añadir ahora, para cerrar este epígrafe, la constatación del mucho mayor impacto mediático –y a través de éste de los niveles de interiorización por propios y extraños– de las transformaciones puntuales con sesgos de espectacularidad o de relevancia simbólica, respecto a los cambios sistemáticos más repartidos espacialmente, menos señalados por el fulgor pasajero de su novedad formal y de su notoria visibilidad.

5. En el terreno de la vivienda, el período 1977-97 ha sido testigo de una notable reactivación de la actividad pública y de una significativa transición formal: la evolución desde la ortodoxia racionalista del bloque abierto, aislado entre espacios teóricamente verdes, hacia una compositiva que vuelve a valorar la calle, las edificaciones alineadas hacia ella que conforman un espacio público bien definido; en fin, la revisión crítica de una herencia de antigua raigambre en la tradición constructiva española, los ensanches reticulares formados con manzanas edificadas perimetralmente.

Por el carácter y necesaria brevedad de estas notas, nos referiremos exclusivamente a las dos experiencias más significativas. La primera es el programa público de *barrios en remodelación* (1978-1985). Se trata de eliminar las últimas bolsas de chabolismo e infravivienda que quedan en la periferia de la ciudad, procedentes de los irregulares crecimientos que tuvieron lugar en la postguerra (décadas de los 40 y 50); así como también algunos de los barrios de promoción pública de menor calidad y peor conservación edificados en los 50 ó 60.

Suponen un conjunto de 23 zonas, la mayoría concentradas en el sur/sureste de la periferia municipal, que suman un total de *38.000* nuevas viviendas. Es un programa de iniciativa y ejecución completamente públicos que incluye desde la nueva urbanización de los barrios hasta la gestión de derribos y realojos y la edificación de viviendas o equipamientos.

Se caracteriza por el alto nivel de subvenciones y los resultantes bajos costos de las nuevas viviendas, objetivo imprescindible dada la muy baja capacidad económica de la población concernida; desde el punto de vista arquitectónico se trata de un conjunto de obras de transición. Su calidad constructiva media es muy elevada y se acerca a la de la vivienda libre que se hace durante los años 80; formalmente se encuentran todas las gradaciones desde el antiguo paradigma de bloques abiertos –ahora con densidades y niveles de urbanización más elevados– a nuevos (más bien revisitados) esquemas de manzana cerrada o semicerrada.

La segunda iniciativa deriva del Plan General de Madrid, preparado desde la llegada de la izquierda al Ayuntamiento de la capital y aprobado en 1985. Pese a las críticas vertidas en torno a la escasez de suelo destinado a nuevos crecimientos en dicho Plan, lo cierto es que a finales de 1993 se habían pues-

to en marcha 40 operaciones sobre una extensión superior a los 12 km^2 y con una capacidad total de 63.500 viviendas. En su mayor parte son operaciones de «remate» de la ciudad existente además de algunas significativas actuaciones de reforma interior (reestructuración de los distritos periféricos crecidos conforme a la lógica del desarrollo a saltos, por paquetes cerrados y desconectados entre sí en las tres décadas anteriores). Las 22 actuaciones de mayor tamaño superan las 50.000 viviendas y dibujan un nuevo paisaje en toda la corona periférica de la ciudad, especialmente en su borde oriental. De este conjunto nueve son de iniciativa pública (planeamiento y gestión del suelo, urbanización, etc.), aunque su construcción se confía en general a cooperativas y se destina en su 92 por 100 a viviendas de protección oficial (viviendas con unos precios de venta en torno a los 10/11 millones de pesetas para 90 m^2 construidos, lo que supone la mitad de lo que cuestan en el mercado libre). Pero aún más interesante es que en el resto de las trece grandes actuaciones de iniciativa privada (27.000 viviendas) se ha conseguido reservar algo menos del 50 por 100 para este tipo de vivienda de precio bajo; en conjunto se han proporcionado cerca de 34.000 viviendas baratas, de buena calidad constructiva y excelentes niveles urbanísticos a la población de Madrid, evitando a un número similar de familias una emigración forzosa a la periferia metropolitana en busca de precios asequibles.

Además, este conjunto de actuaciones configura un paisaje peculiar –que hemos llamado «nuevos ensanches» en otro lugar– que identifica este período y confiere a estos barrios unas cualidades urbanas que sólo podían encontrarse en las partes más valoradas de la ciudad central: en el célebre ensanche decimonónico de don José María de Castro. De hecho numerosas iniciativas (en general de carácter público) en los municipios metropolitanos del sur y el este han seguido durante los años 90 este modelo, aunque sin las características de continuidad y la importancia de conjunto que caracteriza a la actuación en Madrid.

6. La ciudad de Madrid está situada en la zona de contacto entre la cercana sierra del Guadarrama y los páramos de la meseta inferior castellana. Hacia el oeste/noroeste se extienden amplios espacios adehesados –antiguas posesiones de caza reales–, poco accesibles cotidianamente para la población que reside en el municipio capital. Por estas razones, los parques y jardines urbanos son de extraordinaria importancia. Y en este capítulo las realizaciones de los últimos veinte años han sido importantes, sobre todo para los distritos periféricos. Se han creado 45 nuevos parques públicos de dimensión superior a dos hectáreas (no se contabilizan aquí los jardines urbanos de menores dimensiones, las zonas verdes entre bloques o las bandas de protección de autopistas no accesibles al uso público), que suponen más de siete kilómetros cuadrados de zona ajardinada (un incremento de casi

2,50 m^2/hab. referidos a la población de 1996). Y entre esos espacios hay al menos seis que podemos considerar como grandes parques, de dimensiones superiores a las 35 hectáreas (debe tenerse en cuenta que al comienzo del período, en 1979, sólo existían tres parques de esas características: el Retiro, el Parque del Oeste y Parque Sur).

CUADRO 2: *Nuevos parques urbanos en Madrid, 1979-1997*

	N.º de parques (> 2 Has.)	Has.	Grandes parques (> 35 Has.)
Almendra central (interior M-30)	7	106,9	Parque Tierno Galván (45,8 Has.)
Periferia N/NO	5	73,4	Parque Norte (35 Has.)
Periferia noreste	5	185,2	Parque Juan Carlos I (161 Has.)
Periferia este	5	58,8	
Periferia sureste	10	87,3	Parque Lineal Palomeras (38,4 Has.)
Periferia S/SO	13	195,8	Parque de Pradolongo (72,5 Has.) Parque de las Cruces (36,3 Has.)
TOTALES	45*	707,4	Seis grandes parques (389 Has.)

(*) Dimensión media descontando grandes parques: 8,2 Has.

La práctica totalidad de esos nuevos espacios verdes se encuentran en la periferia sur y este de la almendra central o en los distritos periféricos, en particular en las del arco noreste/este/sureste/sur/suroeste (el 75 por 100 de la superficie total), los más alejados de los grandes parques históricos centrales y de las masas arboladas del oeste/noroeste.

Asociados con los nuevos barrios residenciales, de densidades frecuentemente elevadas, contribuyen notablemente a configurar un *nuevo paisaje urbano,* distinto tanto del clásico suburbio anglosajón –relegado a los sectores oeste y noroeste del área metropolitana–, como de numerosas periferias especulativas construidas durante las tres décadas anteriores.

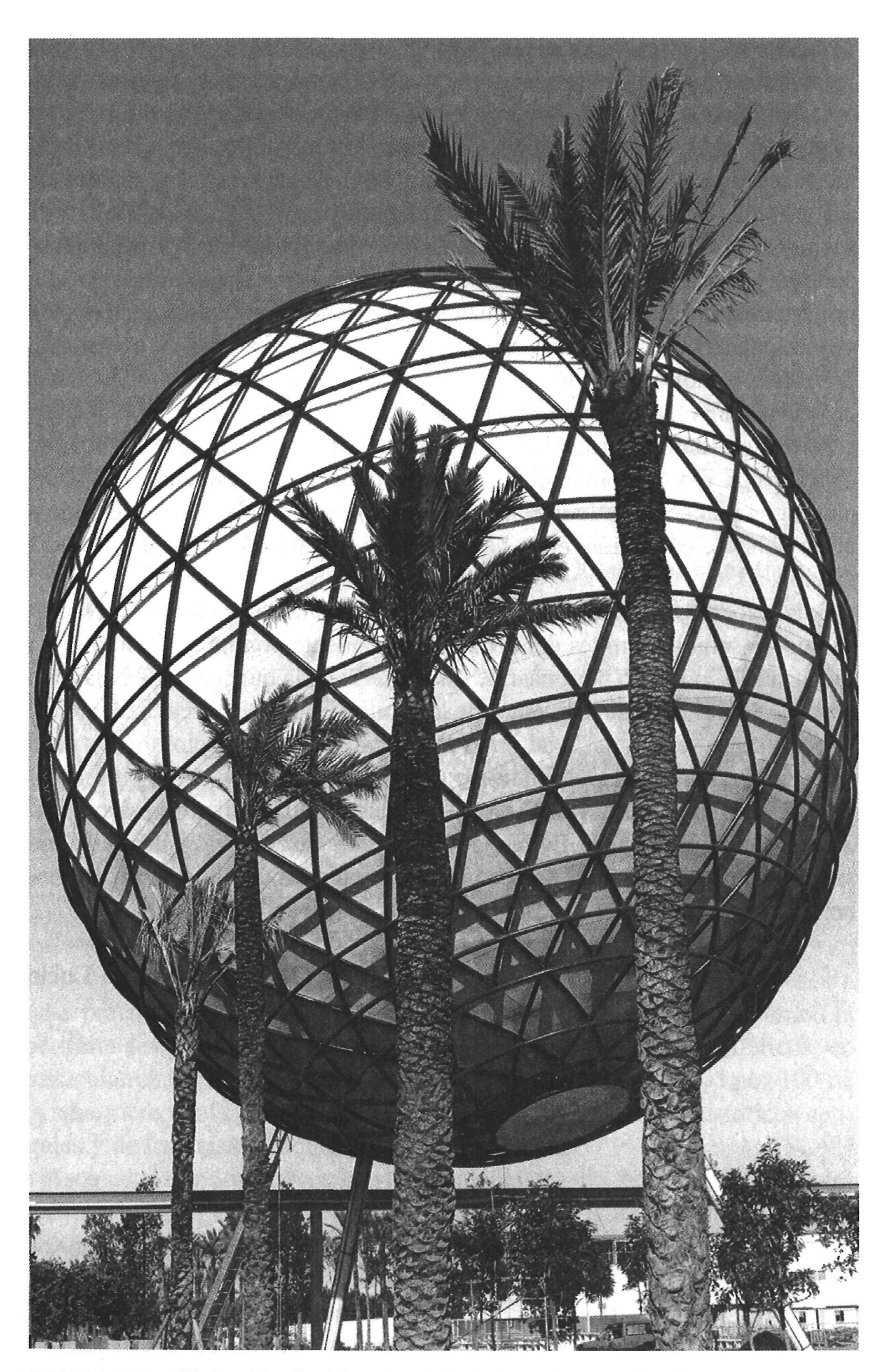
7. Dentro de los límites de este trabajo no cabe hablar de otros aspectos, quizás menos relevantes por su tamaño o superficie, pero igualmente signi-

ficativos en su efecto acumulado de recualificación del espacio urbano y de los barrios. Nos referimos a las innumerables actuaciones de equipamiento de todas clases (sociales, deportivos, educativos, sanitarios, culturales, de seguridad, etc.), a las actuaciones puntuales de reurbanización (plazas, avenidas, bulevares, pequeños jardines, etc.) o a las operaciones zonales de mejora de los estándares del espacio público (pavimentaciones, mejora de acerados, árboles de sombra, iluminación, mobiliario, etc.). En conjunto configuran otra ciudad de mayor calidad. Por supuesto que todavía con importantísimos problemas, pobreza y marginalidad en ciertos sectores, de obsolescencia de las barriadas más antiguas o de peor calidad, de congestión de tráfico o indisciplina de aparcamiento, de contaminación atmosférica y deficientes niveles de limpieza o conservación del patrimonio público.

Pero, no obstante, una ciudad en la que los ayuntamientos democráticos de distinto signo –y la Comunidad Autónoma de ámbito provincial con importantes competencias en lo que se refiere a infraestructuras, política de transporte público, educación, etc.– han realizado una intensa labor de transformación.

Quizás todo esto resulte poco visible para el visitante ocasional o presuroso que no salta los límites del centro, precisamente porque el cambio se ha focalizado y repartido por una extensa periferia en la que habitan la mayoría de los 2,85 millones de habitantes de la capital. El principal reto para el próximo decenio será mejorar aún más la calidad de este espacio urbano –a la vez que el de los principales núcleos del ámbito metropolitano–, preservándole de caer en procesos de obsolescencia que impulsen su progresivo abandono o marginalización. Evitar la dualización de la región urbana entre suburbios exteriores más o menos prósperos y tejidos urbanos densos empobrecidos o degradados.

Ramón López de Lucio



Esfera bioclimática, Avenida de las Palmeras (Sevilla)

Sevilla al final del siglo XX. La transformación de la ciudad

1. El año «admirabilis» de 1992

El año 1992 quedará como un hito en la historia urbana de Sevilla. El período comprendido entre 1985 y 1992, un lapso verdaderamente corto para el ritmo de las transformaciones urbanas en ciudades medias, produjo notables cambios, fruto de la acumulación de factores de diversa índole: a) el previo rodaje de las instituciones democráticas, incluidas las administraciones municipal y autonómica; b) la continuidad y decisión de gobiernos socialistas en las administraciones, especialmente en la central; c) las circunstancias favorables de las coyunturas internacionales, conformando un marco de bonanza tanto económica como política; d) la adecuación técnica nacional, confluente en la tradicional receptividad de Sevilla en momentos decisivos, a la hora de integrar contribuciones externas; e) el paraguas simbólico de la conmemoración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América; f) la coincidencia en 1992 de grandes acontecimientos, con el fulgor especial de la Olimpiada de Barcelona, lo que conllevó una acumulación/distribución de inversiones en pos de un «equilibrio» norte/sur a la hora de afrontar proyectos de envergadura como el tren de alta velocidad; y además g) todo ello traspasando el límite de la coyuntura favorable, obviando las amenazas de la crisis económica internacional y la crisis política nacional, cuyos efectos permanecieron latentes bajo la euforia de las celebraciones para manifestarse drásticamente después con el consiguiente cambio político, salvo en la autonomía andaluza.

2. El cambio urbano de Sevilla

El período 1985-1992 fue de gran operatividad, en el que se ha venido a demostrar, una vez más, cómo en esta ciudad es más eficaz el impulso de la

excepcionalidad que la pauta cotidiana de la acción ordinaria de las actividades sociales y económicas.

Durante el siglo XVI, como monopolio del comercio de Indias, esta ciudad vivió una vicisitud que alteró profundamente su paisaje en un proceso en el que el movimiento del oro y la plata, la presencia de forasteros y la modernización de las instituciones de todo tipo, trajeron consigo la construcción de sedes modernas, el desarrollo de obras civiles y religiosas, la transformación del caserío y, en definitiva, la definición de nuevos espacios urbanos con el Arenal como núcleo simbólico, tal como nos lo reflejan las imágenes de la Sevilla de entonces, que destacan el puerto de la ciudad.

Al conmemorarse los cinco siglos del Descubrimiento de América, la celebración de la Exposición Universal ha sido el instrumento impulsor de los más copiosos cambios de la Sevilla contemporánea. Se ha dicho, con razón, que la Exposición Iberoamericana de 1929 había sido el motor, lento pero cierto, que había permitido dinamizar una Sevilla que llegaba cansina al siglo XX, y que ante la ausencia de una transformación regular, para la que otras ciudades se habían dotado de su correspondiente plan de ensanche, aquí contamos con la lenta, compleja y difícil acción producida por los veinte años de ejecución de la Iberoamericana para alcanzar objetivos que dieran tono a la ciudad durante más de medio siglo. Máxime cuanto que los años de la modernidad europea también iban a ser para Sevilla un período mortecino. Sólo el impulso desarrollista de los sesenta y setenta generaría un crecimiento anárquico, cuantitativamente relevante, pero cualitativamente nefasto, al igual que en otras ciudades españolas, produciendo una periferia desequilibrada y con escasas aportaciones de arquitectura de interés.

3. Planeamiento urbanístico y Exposición Universal

Con la restauración democrática, Sevilla pudo vivir un período de restitución de un cierto orden urbanístico, tanto desde el punto de vista conceptual, mediante la primera etapa, en años de austeridad, como en lo relativo al establecimiento, bien que mal, de los parámetros y objetivos de orden general, descritos en el nuevo Plan General de Ordenación Urbana, y cumplidos gracias a la acción estratégica de la Exposición.

Es sabido que la confluencia técnica y administrativa de la redacción y aprobación de los planes de la ciudad y de la Expo fue difícil. Baste recordar que la excepcionalidad de Expo '92 se sustentó en el Actur de la Cartuja, un instrumento extramunicipal del planeamiento urbanístico tardofranquista muy operativo en Sevilla (Polígono Aeropuerto). Con las

transferencias, esa circunstancia fue aprovechada por la Junta de Andalucía, junto a la titularidad de los suelos expropiados, haciéndola valer, en alianza con la dinámica propia de la administración central, en especial del comisario general de Expo '92, en un marco de decisiones metropolitanas, superiores a la normal vicisitud del urbanismo en cualquier ciudad. Por consiguiente, las decisiones municipales estuvieron bajo el triple paradigma de la Exposición Universal como cuestión de Estado, de la justificación de un territorio supramunicipal y, decisivamente, del poder de la inversión económica, en prueba de un pragmatismo que ayudó a superar repugnancias intelectuales y a hacer prevalecer el orgullo del protagonista.

Los hechos están ahí y deben ser reconocidos en lo que tienen de incontrovertibles. Fortísimas inversiones se produjeron en la realización de estructuras regionales o nacionales (autovías, tren de alta velocidad), e igualmente ingentes fueron las destinadas a operaciones estructurales del planeamiento general de la ciudad como son los sistemas generales viarios, ferroviarios y fluviales. La construcción de rondas exteriores e intermedias, la polémica nueva configuración ferroviaria y la completa recuperación de la dimensión urbana del Guadalquivir a su paso por la ciudad, trajeron inversiones copiosas y concentradas en el tiempo. Todo ello implicó la realización de amplios espacios, grandes piezas arquitectónicas e importantes obras de ingeniería, que se han convertido en hitos urbanos y territoriales de primera magnitud al punto de transformar el paisaje de Sevilla.

4. Hitos territoriales de la Sevilla transformada

Los elementos fundamentales del nuevo paisaje de Sevilla se han incorporado a la percepción cotidiana. Más allá de que podamos considerarlos acertados o no, o que hubiese sido posible resolver determinados elementos, modelos o diseños de una manera alternativa más conveniente, su presencia delata una ciudad diferente, por más que se trate de negar su evidencia o se desee conjurarla bajo la nerviosa afirmación de que nada ha pasado y hemos vuelto a donde estábamos.

La Sevilla transformada es reconocible en numerosas piezas cuya jerarquía debe establecerse a partir de aquellas que muestran un carácter más elocuente, como son los hitos de valor territorial. Faltos de piezas significativas en el crecimiento urbano de las últimas décadas, de la misma manera que tal crecimiento era informe y desarticulado, sin carácter y vulgar, sólo la realización de una estructura más racional, que comunica mejor las

partes de la ciudad, que la hace más accesible, se corresponde con los intentos de caracterizar esa nueva dimensión urbanística mediante el establecimiento de unidades arquitectónicas de calidad y escala, coherentes con esa transformación.

En la Sevilla del Antiguo Régimen perseveró como hito principal la Giralda; así aparece en las imágenes más significativas desde el siglo XVI, acompañada de las torres de iglesias, de la del Oro, también de la mole catedralicia, por encima de las murallas de la ciudad, además de su puerto fluvial. Un conjunto de referencias que se ven incrementadas por la importancia de las piezas extramuros, comenzando por el Hospital de la Sangre y concluyendo con la Fábrica de Tabacos, siempre obras de envergadura, excepcionales por su magnitud y tipología respecto a las construcciones no sólo existentes, sino posibles en el interior del casco antiguo.

Hoy estamos ante un salto de escala, ante necesidades simbólicas que respondan tanto a una nueva dimensión como a una nueva cualidad urbana. Pero ello no es óbice para que algunos parámetros mantengan su virtualidad. Así, el valor de los elementos verticales, que operan en la distancia, al tiempo que juegan un mecanismo de contraste perceptivo en su entorno inmediato. En segundo lugar, la necesidad de establecer grandes piezas arquitectónicas que resuelvan problemas de excepcional magnitud y que permitan nuclear zonas de crecimiento o puntos externos de la ciudad. Por último, la persistencia de la substancia geográfica e histórica de Sevilla mediante la revalorización del río como su espacio principal.

5. El Guadalquivir, columna vertebral de la ciudad

Debemos comenzar por la componente seminal y directriz de Sevilla: el Guadalquivir. Decisivo también para este último capítulo de su historia urbana, aunque quede mucho por analizar, proponer y llevar a cabo para que el río llegue a ser el sistema pleno que reconocemos en las grandes ciudades fluviales de Europa.

Dijimos que la Exposición Universal se sitúa dentro del Actur de Cartuja, el territorio susceptible de ser urbanizado tras la construcción, en los años setenta, de la última gran corta dentro de la serie de alteraciones operadas en el cauce de río, especialmente como reacción ante el régimen inmisericorde de las inundaciones a que siempre estuvo sujeto. No es éste el lugar para evaluar los aspectos positivos y negativos de la ubicación y modelo de Expo '92, pero no cabe duda de que su posición de frente fluvial y de vecindad respecto a la del centro histórico, ha implicado un desafío inmenso, levantando el tapón de Chapina, coadyuvando a la decisión del des-

mantelamiento del ramal ferroviario de la calle Torneo, la remodelación de esa vía devenida en privilegiada y, consecuentemente, el establecimiento de los puentes necesarios para la comunicación tanto urbana como metropolitana.

La remodelación de todo el sector ha sido una operación tan silenciosa como crucial para comprender algunos aspectos sustanciales del proceso; tanto que es el que ha arrastrado conflictos y demorado soluciones. Quien tenga la oportunidad de examinar la ciudad desde el aire, se sorprenderá de la magnitud impresionante que representa este amplio segmento de Sevilla que desde San Jerónimo conduce por la nueva avenida de Torneo hasta Plaza de Armas, Chapina, y los terrenos de Triana «reaparecidos» ante la Expo '92. Una larguísima cinta que los años siguientes, en diálogo con el río, ya es el nuevo desafío de contextualización fluvial de Sevilla, para la que durante toda la Edad Contemporánea no había habido más realidad fluvial que la del frente del Arenal, Paseo de Colón y calle Betis, con las adiciones portuarias y el desgraciado diálogo entre las traseras de la calle Castilla y Arjona hasta Chapina, ejemplo paradigmático del desentendimiento de los sevillanos hacia su río durante décadas.

Al extenderse la dársena hasta San Jerónimo, surge todo el río histórico urbano. Cae la ficción del tramo comprendido entre la Torre del Oro y el puente de Triana, y el símbolo del Arenal y la calle Betis ya no permanece como encubridor de olvidos, fracasos e indolencias. Arjona muestra lo que nunca debió ser, antes que nada por la ignorancia y el desprecio que refleja. El nuevo territorio en expectativa del borde de Triana permanece hoy como un potente desafío, con el enrarecido vacío de los edificios fronteros a la Expo, piezas cuasi metafísicas que sólo empezarán a cambiar con la inminente puesta en uso por la Junta de Andalucía de su sede de Torre Triana.

Por su parte, el amplio enclave de la Plaza de Armas muestra crudamente lo difícil que es hacer ciudad en procesos urbanísticos y arquitectónicos acelerados: empezando por la posición y el diseño del puente de Chapina, siguiendo por la nueva estación de autobuses, pasando por la procelosa vicisitud de la reordenación del área de la antigua estación de ferrocarriles, y concluyendo con el esfuerzo extraordinario de llevar a término la configuración urbana de la nueva avenida de Torneo y su prolongación.

Cuestión de tiempo, como la culminación del paseo de Cristóbal Colón que, más allá de su caracterización como obra de conjunto del regionalismo, ha sido ahora, sesenta años más tarde, con el edificio de oficinas de Previsión Española y el teatro de la Maestranza, cuando ha cumplido su perfil arquitectónico. De igual modo, un frente sin esa personalidad central del antiguo Arenal, Torneo habrá de tener en su día una faz muy distinta a

la presente, con su destino unido al del casco antiguo, especialmente el barrio de San Vicente y la Alameda. Otra cosa es el desarrollo en curso de las traseras de Macarena Norte, desde la Resolana a Bachillera, y de ésta a San Jerónimo. Partes substanciales de un plan, de una operación urbanística cuya articulación unitaria debería controlarse, trascendiendo las meras necesidades locales de los populosos barrios que jalonan toda la espina septentrional de la ciudad.

Una estrategia que ahora sólo puede ser operada desde la normalidad urbanística, tan necesaria en la Sevilla que encara el final del siglo XX. Una normalidad que, no obstante, corre el peligro de ser afrontada dando satisfacción a problemas puntuales, expresados en términos superficiales, cuando ello no es óbice para que la visión global que conviene a la prosecución de la construcción de la imagen de Sevilla, pasa por la puesta en valor de elementos referenciales arquitectónicos, cuyo destino funcional puede y debe ser trascendido.

6. El área de la Cartuja bajo el peso de la fiesta

En primer lugar, más acá de la escala metropolitana que quiera asignarse a toda el área, su fachada fluvial se ha constituido en una nueva parte de la ciudad de extraordinaria importancia. Aunque la ordenación de la Exposición Universal, cerrada en sí misma, ha forzado una implantación ajena al río casi en su totalidad, con la sola excepción del Pabellón de la Navegación, su relevancia urbana es inequívoca, se vivió intensamente en los meses del certamen y se reactiva ahora con Isla Mágica, parque temático aplicado torticeramente alrededor del lago de Expo '92, en el que el ya enrarecido panorama arquitectónico de la muestra universal ha sufrido su completa degeneración y su indolente y parcial supervivencia en el resto, con un parque tecnológico (el proyecto Cartuja 93) de escasa vitalidad, algún uso universitario que empieza a operar este curso 97/98 y el contrapunto del parque metropolitano, gran espacio verde de intensa utilización, pero cuya gestión, todavía autonómica, se resiste a asumir el Ayuntamiento de Sevilla.

La falta de pulso integrador de los hitos arquitectónicos que la Expo '92 legó puede sintetizarse en su pieza más cualificada, el Pabellón de la Navegación. Si la obra más sabiamente compuesta no ha sido potenciada adecuadamente, ¿qué decir de otras piezas no demolidas, como el Pabellón de Francia, abandonado a su destino previsto como terminal de la nueva Biblioteca Nacional de París? El teatro experimental podría ser la excepción entre las arquitecturas pensadas «también» para Sevilla.

7. Los nuevos puentes y otros hitos visuales

No es errado decir que los nuevos puentes son los hitos más significativos de estos años respecto a la condición fluvial de Sevilla. Sin duda es así respecto a la articulación de la estructura de comunicaciones del territorio, pero de igual modo cabe evaluar su importancia como imágenes relevantes del paisaje urbano. Los dos puentes extremos, los que se corresponden con la ronda exterior, fueron diseñados con una clara intención simbólica, excediendo la mera necesidad funcional, para muchos con derroche dimensional o económico. Pero siendo ello cierto y posible en años de gran volumen de inversión pública, su caracterización simbólica expresó el deseo de las instituciones de configurar los testimonios del «poder» en este capítulo de nuestra historia, de igual modo como otros momentos del pasado establecieron, con similar voluntad, sus monumentos.

Desde ese enfoque se dirimió la voluntad de la Junta de Andalucía de llevar a cabo el viaducto y puente del Alamillo, al menos en la mitad que le correspondía, al norte del río histórico. El gran pilono inclinado del Alamillo, enorme macroestructura, uno de los dos vástagos que iban a simbolizar la gran puerta del valle, opera como el hito más visible desde múltiples perspectivas en el acceso a la ciudad, y desde ella apareciendo en mil lugares de forma sorprendente. El puente que opera con similares principios de partida es el del Centenario. Un puente «clásico» que cierra el trazado sur metropolitano, allí donde la condición de ría del Guadalquivir se hace más evidente, donde dársena, canales y astilleros se articulan con los atributos portuarios actuales de la vieja substancia fluvial de Sevilla. Los otros puentes construidos en estos años tienen una función diferente, son de orden urbano, comunican la ciudad con el área de Cartuja, la ciudad vieja con la ciudad nueva, como los de Barqueta, Cartuja, el más elegante, e incluso Chapina, mientras que el de Delicias es complementario al servicio de la nueva red viaria interior de la ciudad y facilita la comunicación ferroviaria del puerto.

Pero eso no es todo al respecto. El río es también un fulcro continuo de tensiones visuales, habiendo surgido nuevos perfiles antes inéditos, no sólo allí donde se ha abierto el nuevo horizonte de la extensión fluvial, sino en el propio paisaje establecido anteriormente, con la aparición de edificios que se han incorporado a la mirada del ciudadano. Éste es un aspecto objeto de atención especial en la opinión pública que conviene subrayar. En efecto, si nos situamos en el puente de San Telmo, construido hace algo más de medio siglo, la mirada al segmento central del río, con la Torre del Oro en primer plano, poco refleja del carácter del Arenal de los siglos XVI y XVII; el puente de Triana, sustituto del de barcas, ha llegado a ser un refe-

rente «sevillanísimo», aun respondiendo a una «moderna técnica extranjera» del siglo XIX, y en Triana desapareció el castillo de la Inquisición mientras la calle Betis reservó sólo algunos de sus perfiles y el borde de la plaza de Cuba muestra toda la mutación volumétrica y formal que representa el barrio de Los Remedios.

Entonces, ¿cuál es la vieja estampa? Nada es igual porque nada estuvo nunca estático, pues cada capítulo de la historia urbana de Sevilla, con acierto o desacierto, dejó su huella. ¿Podría ahora detenerse ese dinamismo? El edificio sede de Previsión Española, en lugar especialmente delicado, es una pieza que denota una gran inteligencia y sensibilidad, y el Teatro de la Maestranza emerge en su rotundidad entre lo deseado y lo inevitable, integrando compromisos hoy seguramente inútiles. Vicisitud del paseo de Cristóbal Colón también superada por el nuevo perfil emergente tras el puente de Triana por la torre de ese nombre, destinada a acoger varias consejerías de la Junta de Andalucía, pieza principal del tardío y titubeante proceso, aún incompleto, de construcción de las instituciones.

Este sistema, históricamente reiterado en distintos momentos, lugares y culturas, ¿es un factor inmutable válido, también, para nuestra sociedad contemporánea? Los ideales modernos, orientados hacia la democratización y satisfacción de las necesidades sociales, pareciera que debiesen volcar todos los recursos en acciones urbanísticas y arquitectónicas funcionales, destinadas a articular servicios propios de una mejor calidad de vida de toda la población. Sin embargo, la experiencia del siglo XX demuestra que tal cosa no ha contravenido la continua reaparición de la búsqueda de valores simbólicos, cuya formalización signifique la inversión de recursos copiosos en materializarlo, más allá de la estricta reorientación de los diseños funcionalistas hacia otros que implican connotaciones estéticas suplementarias.

Todo esto forma parte no sólo de la historia del lenguaje arquitectónico, sino que responde también a una idea del valor añadido sobre la mera estimación economicista, lo que nos remite a «otra» lectura de la política de inversiones para un momento histórico determinado, como es el de la construcción de la capitalidad andaluza. La interrupción de esta filosofía ha sido recordada en circunstancias de crisis y comportaría la quiebra de todo un sistema de valores. Pero tal quiebra, ¿no era el paradigma más radical del proyecto moderno? El decurso de los hechos, y no sólo en los países desarrollados, ha venido a mostrarnos cómo el ideal de austeridad y racionalidad florece en tiempos de crisis, y la opulencia renace de sus cenizas, una y otra vez, reclamando la convención monumental de los símbolos del poder.

8. La salvaguarda de la herencia recibida

Pero la condición contemporánea en las décadas finales del siglo XX ha incorporado otras relativizaciones respecto a los paradigmas radicales de las primeras décadas. Así, el entendimiento de la herencia arquitectónica como un valor cierto, cultural y económico. Hoy carece de sentido el desprecio por el patrimonio y resulta coherente coordinar salvaguarda y progreso, sobre todo tras demostrarse cómo desde las posiciones ideológicas más conservadoras se producía al tiempo la destrucción de nuestros centros históricos y la mixtificación de la restauración de corte clásico, por lo demás aplicada con tacañería a una reducida serie de monumentos.

Aunque no sin demoras, con dudas e inseguridad, pero también con no pocas dificultades objetivas, las instituciones encararon una política de rehabilitación de edificios históricos para instalar algunas de sus sedes. La Junta de Andalucía está transformando el palacio de San Telmo como sede de la Presidencia, la collación de San Bartolomé acoge en diversos edificios la dispersa ubicación de la Consejería de Cultura, o la antigua algodonera de Tabladilla reformada acoge ya a la Consejería de Agricultura y Pesca. De igual modo, el Parlamento de Andalucía ha encarado la voluminosa rehabilitación del Hospital de la Sangre, la Diputación Provincial lo ha hecho con el antiguo cuartel de Intendencia de la Puerta de la Carne, o el Ayuntamiento, en lo exclusivamente representativo, hizo lo propio con sus Casas Consistoriales.

Pero el examen de esta coordenada en la Sevilla contemporánea exige reconocer un cierto decaimiento de los últimos años y algunas muestras de tibieza política, como la frustrada ubicación del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en las antiguas Atarazanas. Como lo son las paradojas contenidas en el importante tema de la intervención en el rico y amplísimo patrimonio heredado, para el que un enfoque planificador de gran alcance político, verdaderamente encomiable, no se ha visto correspondido con un conjunto suficientemente generoso en obras.

La gran paradoja fue la concentración de inversiones en la rehabilitación del antiguo monasterio de la Cartuja de las Cuevas. Fue cuestión de Estado encararlo de una vez, al ser núcleo principal, justificación simbólica, de la implantación de la Exposición Universal. Hoy tal decisión reclama una acción consecuente mediante el desenvolvimiento seguro, por modesto que sea, de su carácter de institución cultural, como Conjunto Monumental activando decididamente la implantación del citado Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, y mediante la total operatividad, tan necesaria por otra parte, del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

9. Ideales renovados y por renovar

No obstante, la condición contemporánea de nuestra sociedad reclama la plenitud de sus propios y más específicos monumentos. No es difícil atribuir tal condición a arquitecturas que dan respuesta a las necesidades y exigencias del progreso que continuamente genera funciones, usos y conductas distintas a las de las generaciones precedentes. Así, resulta elocuente el tratamiento de los nuevos edificios vinculados a las funciones inducidas por los ritmos exigidos por la movilidad de personas, mercancías, información e ideas. La arquitectura para los transportes, primero las estaciones ferroviarias y luego los aeropuertos, y la arquitectura para las comunicaciones, especialmente la televisión.

El ferrocarril produjo excelentes ejemplos arquitectónicos en España en la transición del siglo XIX al XX. La obsolescencia de muchos trazados urbanos y de las terminales en su configuración clásica ha exigido profundas reconversiones que en Sevilla ha sido especialmente drásticas en estos últimos años. El abandono de las dos estaciones existentes se compagina con la construcción de la nueva de Santa Justa, que adquiere los atributos de su condición de monumento contemporáneo. Lo es por magnitud y carácter, por su analogía y superación de los modelos convencionales, en fin, por su valor estratégico, en la medida en que buscaba crear una nueva centralidad, aún en proceso, especialmente, en la medida en que restan las piezas circundantes esenciales al proyecto.

Si la estación reclama su contextualización urbana, la nueva terminal del aeropuerto de San Pablo enfatiza su condición exenta, a manera de ciudadela que se ofrece como homología del carácter de una historia y un lugar resumido en un modelo de implantación de una gran estructura de vocación rememorante de las arquitecturas completas tradicionales. Idea insólita entre las terminales al uso.

¿Qué otros dominios son reflejo de la condición contemporánea? Sólo las comunicaciones superan a los transportes en su representación. Tras el precedente del centro de Canal Sur en el caótico perfil de la cornisa del Aljarafe, Televisión Española construyó su centro de producción de programas en el extremo norte del área de Cartuja; una pieza muy importante que hará valer su papel de referente visual y funcional del ámbito metropolitano y urbano del norte de Sevilla.

Los hitos arquitectónicos construidos al amparo de la Exposición Universal y sus obras conexas constituyen un conjunto que contribuye substancialmente a caracterizar la condición contemporánea de Sevilla. Si la falta del adecuado pulso político impidió transgredir expectativas más razonables acerca del desenvolvimiento de la ciudad de la primera parte de

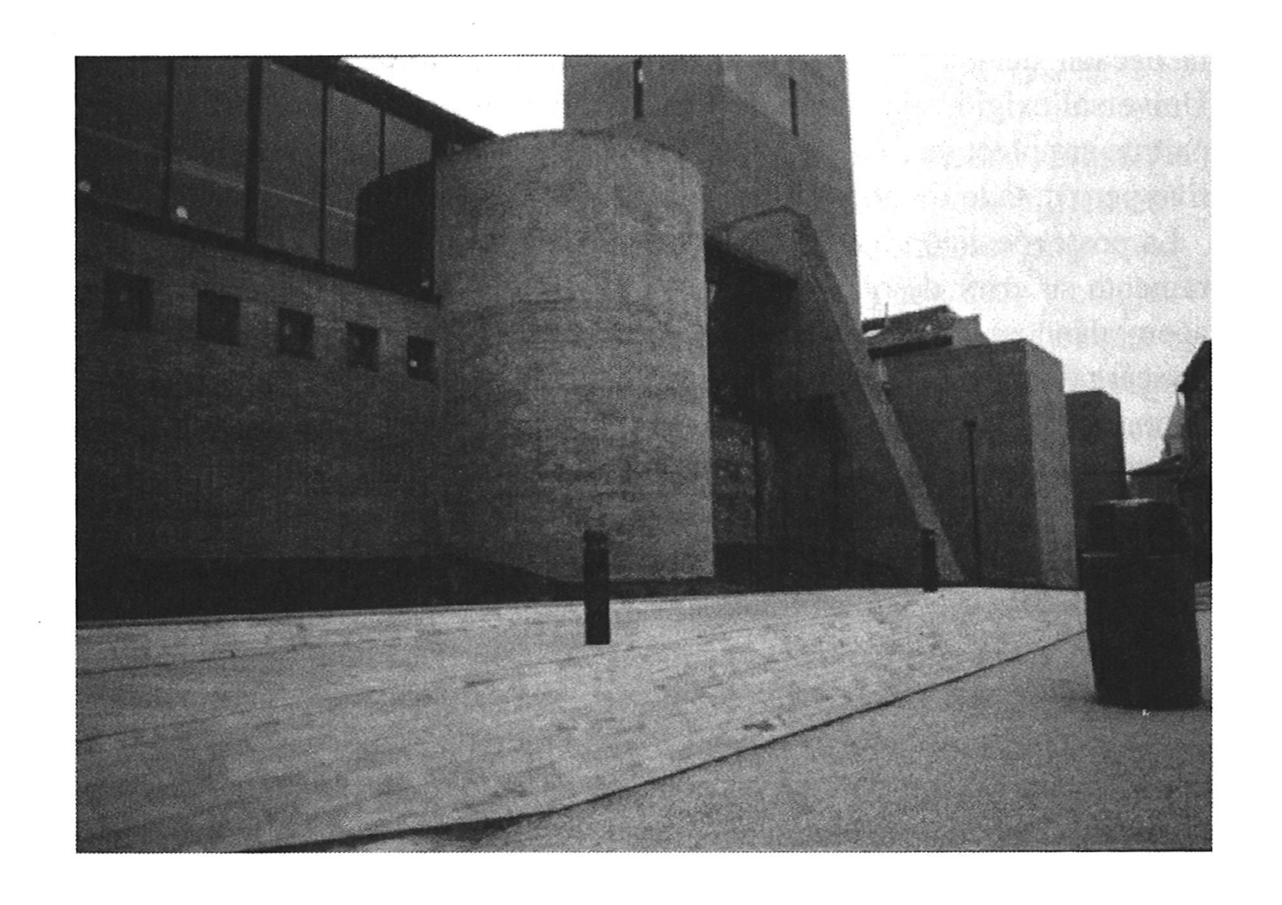
la década de los ochenta, el impulso extraordinario que la Exposición Universal exigió, superando desidias y torpezas, trajo la realización de un parque arquitectónico distinto del que hubiese generado un modelo alternativo pero dotado de otros valores objetivos.

La postexposición ha sido inexorable. La Isla de la Cartuja muestra claramente su error de planteamiento y diseño global, pero la ciudad ha ido acomodándose a su nueva horma infraestructural, produciéndose desiguales cargas, para lo que basta comparar la estación con el aeropuerto. El deporte, nuevo objeto de deseo, concentra, entre los Mundiales de Atletismo de 1999 y un sueño olímpico de incierto alcance, la obra más importante actualmente en curso: el estadio olímpico. Mientras bordes, suturas y espacios intersticiales tienen que encontrar, aunque sea lenta y desigualmente, iniciativas integradoras que no seleccione en exclusiva el mercado.

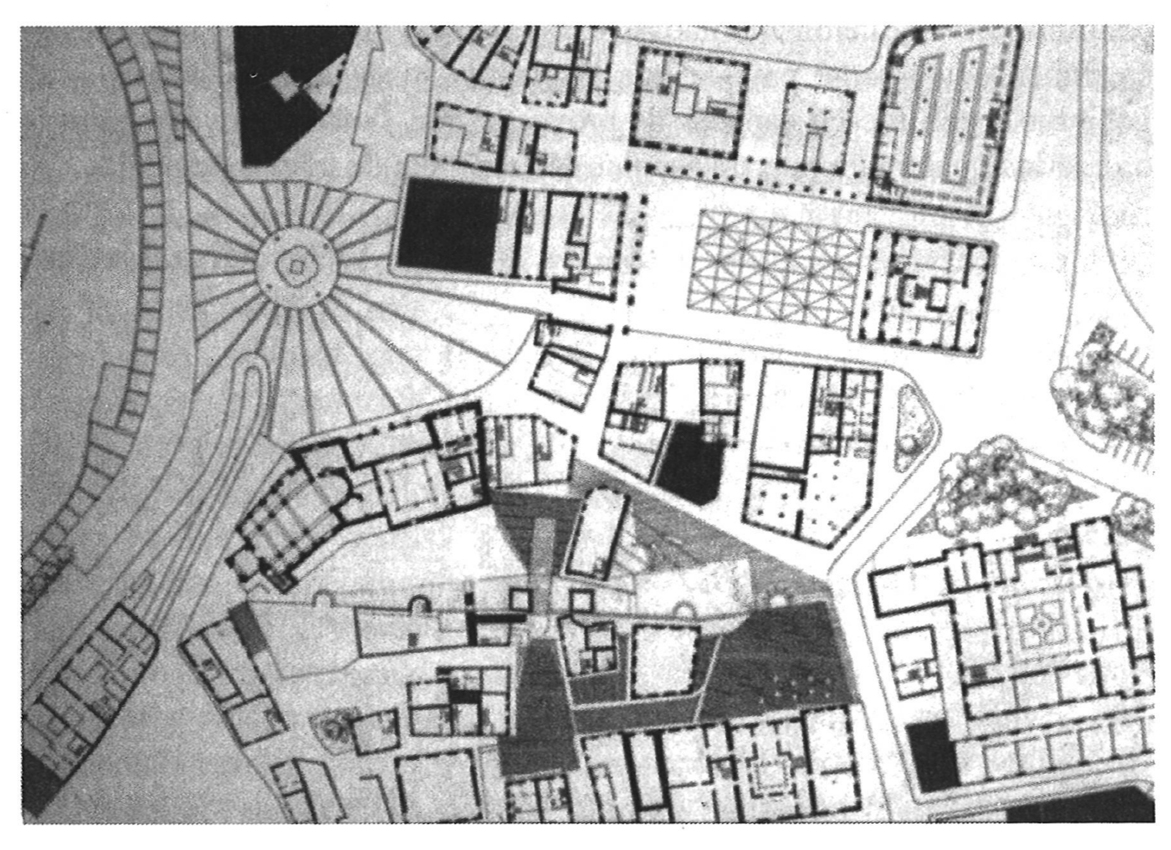
Algún viejo reto del interior de la ciudad ha sido encarado en estos años, como el ajardinamiento en el espacio del Prado de San Sebastián. No obstante, alguna acción puntual en el casco antiguo, como la dudosa repavimentación del área monumental central, restan importantes objetivos pendientes (San Bernardo, Encarnación, Alameda y el sector norte del casco), que sólo pueden ser objeto de una acción sistemática y concertada, fruto de la convicción antes que de la efusión mediática.

Sevilla, a la puerta del nuevo siglo, tendría que encarar, de una vez, el equilibrio de un dinamismo nuevo, basado en las necesidades naturales de su dimensión urbana, para la que las instituciones, comenzando por su gobierno local, fuesen capaces de proyectar con fluidez nuevos objetivos ordinarios quebrando nuestra secular dependencia de lo excepcional.

Víctor Pérez Escolano



Gijón: La muralla romana, la Torre de la Villa y el Archivo Histórico



Gijón: Planta del área de la muralla

La rehabilitación de los centros históricos: las experiencias de Gijón y Oviedo

Son dos ciudades de la cornisa cantábrica, tan cercanas y tan distintas, que su inclusión en un mismo artículo podría creerse artificiosa, retórica, si no se debiese a un cierto *azar objetivo:* el conocimiento que he podido reunir de sus problemas y de sus procesos de recuperación, por haber dirigido casi simultáneamente los Planes Especiales de ambos centros históricos y diversas intervenciones públicas en los mismos.

Ciudades tan cercanas. En su posición, a apenas 30 km, y con densas relaciones funcionales metropolitanas. En las dimensiones de sus centros históricos, de reducida escala en relación a sus amplias aglomeraciones urbanas. En su común morfología, de raíces medievales, y en los modos de vida cotidiana tan peculiares de la región asturiana.

Ciudades tan distintas. Por su geografía y origen histórico: Gijón, surgida como asentamiento romano, por las excepcionales condiciones militares de su enclave, una escarpada península cortada en acantilados, entre dos extensas bahías, con un abrigado puerto natural. Oviedo, conformada en el alto medievo, en el interior de la región, como foco del poder político y militar de la monarquía astur, y de su correlativa y esencial centralidad religiosa.

Distintas también por su evolución en la historia: la de Gijón, con bruscos sobresaltos, con su decadencia y letargo en el medievo; su destrucción total a finales del XIV, en el curso de las guerras dinásticas de la época; su lento resurgir hasta el XVIII; y su impetuoso y desordenado crecimiento con la industrialización asturiana iniciada en la segunda mitad del XIX. La de Oviedo, con mayor continuidad, que hizo que casi hasta comienzos del XIX toda la ciudad siguiese agregada aún en el viejo recinto medieval.

Y sobre todo, distintas en las relaciones que ambos núcleos históricos establecieron con la ciudad moderna. El de Gijón fue caracterizándose, desde el XIX, como un *centro al borde de la ciudad,* como consecuencia de la constante expansión urbana hacia el interior, hasta relegar a la península originaria a un papel casi marginal. En cambio, el de Oviedo mantuvo hasta

hoy los rasgos de un *centro central,* rodeado por los ensanches conservando notables funciones polarizadoras de la ciudad.

Todas estas diferencias han conllevado, como cabe suponer, una fuerte diversidad en su caracterización y su riqueza arquitectónica. Así, el paisaje urbano de Oviedo se encuentra puntuado por grandes edificaciones religiosas –la Catedral, el Palacio Arzobispal, las numerosas iglesias, los «conventos grandes como pueblos», por utilizar la frase de Clarín–, así como por relevantes arquitecturas civiles, como la Universidad y el Ayuntamiento renacentista, los palacios barrocos, las edificaciones burguesas del XIX, etc. En cambio, el casco de Gijón posee un tono arquitectónico de menor significación, sólo con la presencia descollante de algunos palacios y conventos barrocos, algunas edificaciones civiles, como el Ayuntamiento de impronta neoclasicista, y varias elegantes edificaciones de finales del XIX y comienzos del XX.

Asimismo, también han sido diferentes, casi divergentes, en su evolución en el XX: Gijón, con una fuerte expansión apoyada en la industria y las actividades portuarias. Y Oviedo, cada vez más caracterizada como capital administrativa, cultural y de servicios.

Pero más allá de todos estos contrastes, a finales de los recientes años 70, los dos centros presentaban otros nuevos *modos de proximidad:* su común deterioro urbano; las deficientes condiciones de habitabilidad o la desocupación de gran parte de las viviendas, sobre todo en las áreas populares; su decadencia funcional, más acentuada en Gijón que en Oviedo, por la clausura de su viejo puerto, al trasladarse su actividad al moderno y lejano Musel, y el abandono de numerosas actividades industriales, por efecto de la profunda crisis productiva que sufrió la ciudad en esos años; el retroceso y envejecimiento demográfico de su población, cada vez más frágil social y económicamente; su impregnación por fenómenos marginales; la degradación de sus espacios públicos, en unos casos –en el «tejido menor»– abandonados, hoscos, y en otros –en las plazas y calles «principales»– ocupados desaforadamente por el automóvil. Y recubriendo todos estos problemas comunes, una sensibilidad social que en ambas ciudades contemplaba sus cascos antiguos con creciente recelo, hasta el punto del rechazo, más allá de las rituales fidelidades del costumbrismo local.

En fin, otro rasgo común: la presencia de muy similares procesos inmobiliarios de depredación especulativa, apoyados precisamente en la debilidad de esos tejidos y en sus objetivas ventajas de localización, y, por supuesto, en unos planes urbanísticos que no contaban con criterios de protección de los «tejidos históricos menores», cuando no estimulaban directamente la destrucción.

En el momento en que iniciamos la redacción de los dos planes, el de

Gijón a comienzos de los 80 y el de Oviedo poco después, las estrategias de recuperación urbana –que apenas habían comenzado a elaborarse pocos años atrás– centraban su atención en la exigencia de ayudas públicas y de intervenciones públicas directas en la rehabilitación de viviendas, priorizando las necesidades sociales de los barrios populares, por entender que eran los problemas de la vivienda los «nudos» determinantes de la decadencia de los centros, y que en ellos residían las posibilidades fundamentales de su recuperación.

El análisis de las condiciones de los cascos de Gijón y de Oviedo evidenciaba, en efecto, la necesidad de una extensa política de rehabilitación de viviendas, cuyo «motor de arranque» debía ser, sobre todo en Gijón, esencialmente público, basado en la adquisición selectiva de los edificios ruinosos, abandonados o de tipologías más difícilmente recuperables por la iniciativa privada.

Pero la decadencia de ambos cascos era tan acentuada, e integraba tantos otros componentes urbanos distintos a la vivienda, que se nos hizo patente que esa política, siendo necesaria, no era ni mucho menos suficiente para sus perspectivas de recuperación.

Por ello, en ambos casos los planes abordaron unas iniciativas más complejas, que articulaban, fundamentalmente, la transformación de algunos intersticios residuales que actuaban como focos de deterioro o de algunas áreas desagregadas y en extremo deterioro; la reconversión de algunas edificaciones históricas de gran valor para usos culturales que actuasen como «polos de innovación», como el Centro de Arte Contemporáneo en el antiguo Palacio de Revillagigedo en Gijón, o una iniciativa semejante, después parcialmente frustrada en Oviedo. Y, sobre todo, la recuperación y adecuación generalizada de los espacios libres y la escena urbana.

Por sus rasgos específicos en el contexto de la *urbanística de la recuperación* en nuestro país y por su decisiva contribución a los procesos de recomposición de ambos cascos, nos parece conveniente centrar la atención en estas últimas líneas de actuación, que han vuelto a revelar, a su vez, sugerentes *proximidades* y sorprendentes *diferencias* entre ambos cascos.

En el caso de Gijón, las intervenciones en los espacios libres han conllevado siempre modificaciones «físicas», de mayor o menor entidad, pero nunca limitadas a una simple restauración, y han supuesto asimismo notables cambios de uso y radicales transformaciones o innovaciones en sus significados.

Así, las extensas áreas militares que ocupaban la mitad norte de la península, fueron reconvertidas en parque público, el parque del *Cerro de Santa Catalina.* Por las excepcionales condiciones paisajísticas de este espacio, el Plan asignó a su adecuación un papel prioritario, al entender que podía

actuar no sólo como impulsor inmediato de la rehabilitación del casco, sino también como una especie de *imán urbano* capaz de atraer al conjunto de los gijoneses hacia esa zona, hasta entonces «excluida» de la ciudad con sus consiguientes efectos en la dinamización de las actividades del casco y en la valoración de su imagen.

El abandonado puerto antiguo fue reconvertido, a través de un Plan específico, en puerto deportivo, abordando la reconversión de los muelles en paseo urbano y, paralelamente, la rehabilitación de algunas interesantes edificaciones portuarias para equipamientos y actividades lúdicas. Debemos subrayar que esta actuación fue el punto de arranque de un proyecto mucho más ambicioso, fuera del ámbito del Plan del casco antiguo, para la transformación de la extensa franja de áreas industriales y portuarias degradadas que se extendía desde el antiguo puerto, a lo largo de la bahía occidental, creando una nueva playa –la *Playa de Poniente*– bordeada de paseos y espacios estanciales, que ha significado una radical transformación cualitativa para los barrios populares de sus bordes y para la caracterización general de la ciudad.

En el estrecho istmo de la península, una Campaña de Excavaciones Arqueológicas paralela al Plan permitió descubrir un extenso tramo de las bases de la muralla romana, aportando un elemento fundamental a los hasta entonces reducidos vestigios de la fundación de la villa. Este descubrimiento fue utilizado por el plan como «incitador proyectual» para una actuación, sin duda arriesgada, pero que entendíamos decisiva para las nuevas *cualidades* y *significados* que debían impulsar la recuperación del casco. Este proyecto consistía en la reconfiguración de ese tramo de la muralla, que incluía su puerta; en la simultánea recomposición de la derruida Torre de la Villa, del XVII, de la que sólo permanecían sus muros de arranque, situada –como singular ejemplo de la «resistencia» de la historia urbana– junto a las descubiertas torres romanas; y en la construcción de un nuevo edificio destinado a Archivo Histórico, apoyado en un tramo de la muralla, enlazando así la *memoria material* y la *memoria documental* de la ciudad.

Pero en este caso habría que añadir algún comentario sobre nuestros criterios proyectuales, en los que rechazamos cualquier intervención de imitación o reproducción analógica, entendiendo la *reconfiguración* de la muralla más bien como un rotundo objeto arquitectónico, apoyado en las trazas arqueológicas, pero formalizado con lenguajes nítidamente contemporáneos, que actuase en diferentes sentidos: como elemento de *didáctica histórica,* como articulador entre las raíces de la ciudad y su contemporaneidad, y como estructura polarizadora de una extensa operación de rehabilitación urbana de su entorno.

La estrategia de recuperación del casco incluyó además otra intervención de contenidos estrictamente simbólicos, en el lugar más elevado de la península, al borde mismo de los acantilados, cara al mar. En este lugar, cargado de profundas resonancias en la historia de la villa, promovimos, desde el Plan Especial, la implantación de la escultura de Eduardo Chillida, *Elogio del Horizonte,* como «proa» de la ciudad, y signo de la recuperación del viejo centro.

En el casco de Oviedo, la cualificación del espacio libre no requería la apropiación pública de nuevos lugares, sino más bien la recuperación de la extensa y rica trama de plazas, plazuelas, jardines y calles existentes, degradadas u ocupadas congestivamente por el automóvil, así como la adecuación y rehabilitación de la escena arquitectónica y del paisaje urbano.

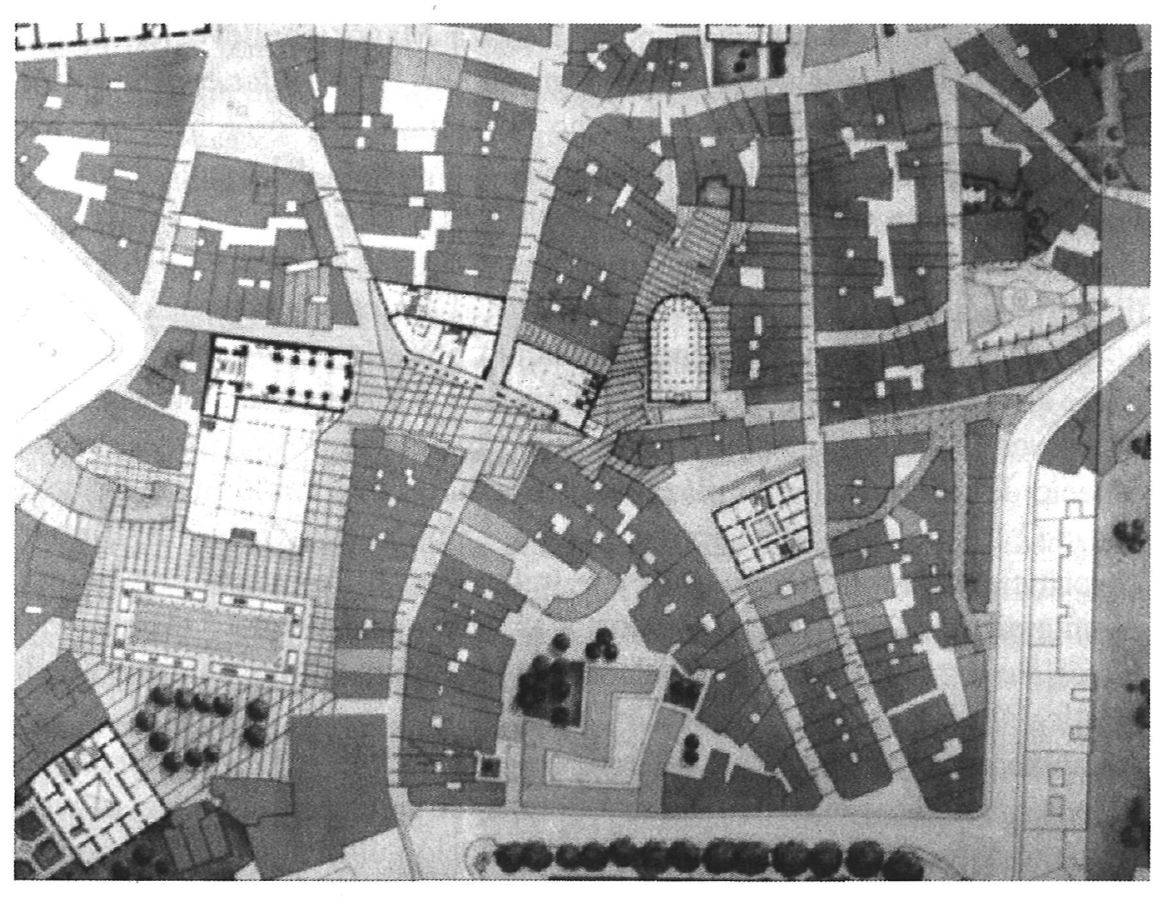
La estrategia de cualificación se apoyó, por ello, en una radical peatonalización del casco y en su simultánea reurbanización y pavimentación, con esos objetivos de adecuación peatonal, desarrollando en paralelo un programa de rehabilitación de la escena urbana y de adecuación de fachadas, con financiación mayoritariamente pública.

También en el caso de Oviedo tuvimos la ocasión de llevar a cabo unas actuaciones en las que utilizamos la memoria de la ciudad como incitación proyectual de formalizaciones contemporáneas, tratando así de hacer emerger nuevos significados desde los sustratos más profundos de la historia. Por ejemplo, nuestro proyecto para la Plaza Mayor conllevó, en primer lugar, su modificación topográfica, suprimiendo su irregular configuración en ladera para crear un extenso plano horizontal, que prolonga, a modo *salón urbano,* los soportales y las salas de planta baja del Ayuntamiento, y que se cierra con unas escalinatas que absorben la pendiente originaria. El diseño de pavimentos y escalinatas enlaza y a la vez contrasta las dos grandes arquitecturas que conforman el recinto, el Ayuntamiento renacentista y la iglesia barroca de San Isidoro, hablando por ello de un rasgo determinante de la historia de la ciudad, como ha sido el conflictivo contraste entre la vida civil y la religiosa, mientras que otros elementos, que marcan una especie de «trazado» en la plaza, aluden a su origen, como lugar desde el que el Camino de Castilla accedía al recinto amurallado a través de la puerta principal, cuya huella aún se mantiene en el arco central del Ayuntamiento. Pero, formalizando todas estas *intenciones* y *evocaciones históricas* a través de un diseño claramente contemporáneo, enraizado en la plástica de la *abstracción geométrica.*

Hablábamos, al comienzo del artículo de *proximidades* y *diferencias* a propósito de clasificaciones, de taxonomías de lo urbano y de sus proyectos de transformación. Por ello, como conclusión última de estas experiencias y como recomendación de cualquier estrategia de rehabilitación de un

centro histórico, nada mejor que acudir a algunas de las ideas matrices de ese gran utopista urbano y desmedido taxonomista social y natural que fue Fourier: más allá de los principios genéricos, de las ideas globales, trabajemos con la *pasión por los matices,* con la *imaginación del detalle.*

Francisco Pol



Oviedo: Planta del área central

La ciudad de Toledo. Perspectivas

En una ciudad de las características de Toledo la presencia de tejidos históricos, así como su relación con el resto del crecimiento exterior, constituye un punto de referencia inexcusable para el análisis de la situación actual. Hay que tener presente que, hasta hace poco tiempo, la práctica totalidad de la ciudad estaba recluida en su recinto amurallado.

La peculiar disposición geográfica de Toledo ha sido, sin duda, uno de los antecedentes que mejor explican el permanente protagonismo de la ciudad en tiempos en los que los criterios defensivos y extratégicos adquirieron gran importancia en la articulación de la red urbana.

El río Tajo discurre en su tramo medio, entre Aranjuez y Talavera, por un amplio valle de dirección este-oeste y de sección asimétrica, más abrupto en el lado meridional, donde lo flanquea una meseta cristalina.

El actual emplazamiento de la ciudad surge cuando el río penetra puntualmente en dicho macizo y deja una muela rocosa aislada del resto de la plataforma, por el cauce del río y de la vega, por un importante escalón orográfico. Esta singular ubicación determinó en gran medida la predisposición de Toledo para asumir un importante *rol* de control del territorio en la meseta meridional, que se plasmó en su continuidad histórica en las etapas romana, visigótica, califal, taifal y cristiana con el rango de ciudad imperial y elemento clave en el devenir histórico de la península ibérica. El organismo urbano se mantuvo siempre en la acrópolis fortificada, con pequeños establecimientos complementarios en la vega colindante de su flanco norte.

Esta dependencia del eje tangencial que constituye el valle del Tajo se manifiesta con claridad en la estructura urbana de la propia ciudad murada, cuyos accesos principales están en el lado norte –puerta de Bisagra y puerta del Cambrón– y cuyo eje urbano principal es la línea que une ambos puntos: Bisagra, Zocodover, calle del Comercio, Catedral, Ayuntamiento, Santo Tomé, judería, San Juan de los Reyes, puerta del Cambrón.

El crecimiento extramuros se desarrolla de un modo sustancial con pos-

terioridad a la Guerra Civil. Se genera un primer ensanche a partir del Hospital de Tavera y de las vías de comunicación con Madrid y Ávila, sobre la zona más elevada de la vega, fuera de los terrenos de mayor intensidad agrícola o sometidos al régimen del cauce del río.

Este primer ensanche comprende los barrios de Reconquista, Santa Teresa y Palomarejos. En su extremo surgen los polígonos residenciales de Buenavista y Vistahermosa que, junto con los arrabales menores en torno al camino de Madrid, constituyen la expansión urbana más coherente. Todo este conjunto, que actualmente es el de mayor población de la ciudad, no es un organismo continuo, sino un mosaico de unidades urbanas yuxtapuestas y articuladas entre sí por el viario. Su perímetro exterior se abre en abanico desde el punto de contacto con los tejidos históricos, junto al hospital de Tavera –zona de puerta de Bisagra– hacia el norte, donde se desarrolla con amplitud.

Está flanqueado en su margen oriental por la vega de Safont y en el occidental por la parte más extensa de la vega. Este último terreno aún hoy se mantiene sin urbanizar, en parte debido a la propiedad de los terrenos de la Fábrica de Armas, y en parte por la protección del entorno del yacimiento arqueológico del Circo Romano. Este gran vacío urbano ha supuesto una importante ruptura con la continuidad física de la ciudad, pero ha posibilitado el mantenimiento íntegro del paisaje urbano de la ciudad histórica, no sólo por los flancos este, sur y oeste, en que aparece ceñida por el Tajo y el abrupto paisaje rocoso de los Cigarrales, sino también por el norte con la conservación sustancial del paisaje de la vega.

Otra expansión de la ciudad se produce en la margen izquierda del río, sobre la falda del macizo rocoso que se extiende al este de la ciudad, entre el puente de Alcántara y la estación de ferrocarril, al pie de la Academia de Infantería. Es una expansión que tiene antecedentes desde la segunda mitad del siglo XIX y crece paulatinamente a lo largo de la presente centuria según un trazado de menor rigurosidad formal que el área anteriormente señalada.

En los últimos veinte años se ha producido una última expansión urbana de manera semejante a otras ciudades del mismo rango demográfico que Toledo. Ha consistido en la creación de un polígono residencial, en la actualidad con una población de catorce mil habitantes, con origen en un polígono mixto industrial-residencial de descongestión de Madrid, de promoción pública y situado a ocho kilómetros al este de la ciudad, en terrenos llanos del valle del Tajo y totalmente aislados espacialmente del continuo urbano de la ciudad existente.

La evolución de la distribución de la población es muy significativa, pues en 1950 la población tenía poco más de cuarenta mil habitantes, mientras el

centro histórico alcanzaba una población de más de veintinueve mil, lo que suponía un porcentaje del 75 por 100 del total. En 1981, sobre un total cercano a cincuenta y ocho mil habitantes, el casco histórico tenía más de diecisiete mil cuatrocientos habitantes. La población del conjunto de barrios del Ensanche, en torno a las carreteras de Madrid y Ávila, era de veintitrés mil habitantes; Santa Bárbara, nueve mil trescientos y el polígono, cinco mil ochocientos habitantes. En la actualidad, el casco histórico de la ciudad alcanza los diez mil habitantes frente a los sesenta y cinco mil de toda la ciudad, lo que supone escasamente un 15 por 100.

La existencia de este organismo urbano tan poco coherente desde el punto de vista espacial –para su población tiene una superficie de más de mil seiscientas hectáreas–, es una de las situaciones que aparecen trascendentales en la organización futura de la ciudad.

Toledo había sufrido en los últimos siglos la evolución característica de muchas ciudades históricas de tamaño medio, cuyo origen debía mucho más a su emplazamiento estratégico que a su vocación comercial. Un estancamiento relativo en su progresión demográfica; una vitalidad, y no muy potente, mantenida por su condición de capital de provincia, y un enorme peso de sus vinculaciones históricas.

En la actualidad, diversos factores están contribuyendo a un cambio en la progresión de la ciudad y tendiendo a incrementar su potencialidad. Por un lado, su nueva situación como capital de la comunidad autónoma de Castilla-La Mancha, con las sedes del Gobierno y del Parlamento regional, así como los edificios de las diversas consejerías. Por otro lado, su rango de ciudad universitaria que aporta una gran vitalidad a la diversidad funcional existente. También se advierte la creciente demanda turística, que se centra sobre los tejidos históricos y que supone una fuente económica estable y progresiva.

Este nuevo papel rector de la ciudad en el marco territorial ha supuesto un importante soporte funcional, pero sólo un moderado crecimiento demográfico, que se manifiesta en su actual población, a la que hay que añadir una pequeña proporción de personas que trabajan en la ciudad y viven en los pueblos cercanos, cuyo resultado es la formación de una incipiente corona metropolitana.

No obstante, la dimensión y escala de la ciudad, difícilmente puede compatibilizar adecuadamente una estructura urbana tan desagregada espacialmente con una estructura de centros extremadamente disociada. Hasta hace escasas décadas, el conjunto amurallado constituía no sólo el centro urbano, sino la totalidad de la ciudad. Su papel rector se ha mantenido con carácter exclusivo hasta hace poco tiempo. Sin embargo, el crecimiento del ensanche y el creciente desequilibrio demográfico en favor de este último

respecto al centro histórico ha conllevado la génesis de un segundo centro, de carácter económico, comercial y residencial, con el complemento de equipamiento correspondiente.

Ello ha producido una dualidad de centros en la ciudad: el institucional y administrativo en la parte alta; el comercial y dotacional en la parte baja. En los últimos tiempos el centro histórico ha asumido las sedes de las instituciones regionales y, en parte, las universitarias. Se configura, de este modo, una dualidad funcional: el casco histórico como centro institucional de vocación regional, y un incipiente centro en el ensanche, que tiende a sumir el carácter de elemento rector de la ciudad en cuanto a su vitalidad cotidiana, aunque se mantiene todavía una fuerte dependencia de todos los sectores de la ciudad con respecto al recinto amurallado.

El problema puede surgir de la gran distancia física existente entre ambos centros, acrecentada por el importante desnivel existente. Con la aparición del nuevo polígono residencial, tan alejado del continuo urbano tradicional, el problema de la disgregación del centro urbano se agudiza, pues, dada la distancia que separa a ambos núcleos, el propio polígono generará un nuevo centro urbano, al menos en lo referente al contenido comercial y dotacional.

De esta estructura así generada, con una serie de organismos urbanos dependientes entre sí, pero disociados espacialmente, surgen dos grandes problemas en relación al futuro. Uno de ellos es de carácter global de la ciudad. Consiste en cómo articular una estructura general –de infraestructura, de equipamientos, de centralidad– que aglutine estos tejidos de tan diverso origen, función y naturaleza y los integre en un organismo urbano viable.

El otro es de carácter más puntual y se refiere a cómo puede subsistir un centro histórico de importante magnitud, que ha visto dividida por cuatro su población en tan sólo tres o cuatro décadas. Qué papel deberá representar ese centro en el conjunto de la ciudad y del territorio; cómo se debe articular con los otros sectores de la ciudad, y cuál puede ser el perfil funcional que le permita mantener unos adecuados niveles de vitalidad.

El centro histórico de Toledo constituye un ejemplo elocuente de la encrucijada en que se encuentran los centros de muchas otras de nuestras ciudades. El recinto amurallado aglutinaba, debido a su naturaleza, la ciudad completa y toda la diversidad de funciones que la ciudad comportaba. Con el crecimiento de la ciudad, el centro tiende a especializarse. Pierde indefectiblemente parte de su diversidad y de su carácter integrador y comienza a asumir determinadas funciones específicas en relación al conjunto de la ciudad. Así, la actividad comercial, muestra síntomas de perder la preponderancia que mantenía y tiende a concentrarse en el sector turístico; la residencia decae, como se puede apreciar por la evolución demográfica, no

sólo de modo absoluto, sino de manera muy diferenciada según las clases y estratos sociales. En estos momentos la población está muy envejecida, sobre todo en los barrios más tradicionles –San Justo, Puerta Llana, Bulas, Plata, Alfileritos–, aunque se advierte un nuevo tipo de expansión social de clase acomodada, que se concentra en el sector occidental del recinto. La población en edad activa con hijos pequeños está casi ausente del casco histórico, ya que se ha trasladado a grandes espacios residenciales generados por la iniciativa pública, con fuertes incentivos para la adquisición de vivienda, en las áreas exteriores. Precisamente, esta política pública de vivienda, en las tres últimas décadas, poco sensible a la realidad de la ciudad, es una de las causas más determinantes del actual peligro de degradación del casco histórico.

Uno de los retos que plantea una ciudad de las características de Toledo, con el importante peso de su centro histórico, es precisamente cómo reordenar las funciones urbanas y cómo articularlas entre el espacio tradicional y el espacio de nueva creación. El centro histórico está sufriendo un proceso de simplificación de su antigua diversidad funcional; mantiene sus funciones directoras a escala regional, pero pierde su contenido urbano cotidiano, residencial y dotacional. Una excesiva expecialización puede ser peligrosa. Los tejidos urbanos altamente especializados son más vulnerables a los continuos cambios que todo organismo urbano experimenta; al contrario, una mayor diversidad funcional supone una mayor garantía en relación al futuro y a su vitalidad funcional y social.

Otro gran problema que presenta la ciudad es su propia configuración física y la dificultad que ello conlleva para la articulación de sus distintos centros urbanos. Una redistribución de los usos y una mejora de la accesibilidad entre los distintos sectores de la ciudad son necesarios para un reequilibrio adecuado. Para ello es conveniente mantener la capacidad del centro histórico en cuanto a sus usos más potentes en la actualidad como son el turístico o el institucional, pero será necesario seguramente incidir en el terciario y concretamente en el uso administrativo para equipar más equilibradamente la ciudad. En contrapartida, la ciudad histórica necesita mantener un determinado nivel de vitalidad urbana en el sector residencial y complementariamente en el equipamiento local.

Estos grandes temas han sido abordados recientemente por el Plan Especial del Casco Histórico de Toledo, aunque en gran medida rebasan el ámbito del propio plan, puesto que el futuro papel de centralidad que el recinto amurallado debe asumir es un debate que se debe establecer a escala del Plan General.

El Plan Especial ha sido promovido conjuntamente por el Ayuntamiento de la ciudad, el Gobierno de la Comunidad Autónoma de Castilla-La

Mancha y el Ministerio de Educación y Cultura, y redactado por un equipo dirigido por Joan Busquets. Con estas limitaciones, inherentes a su propio ámbito de aplicación, el Plan Especial plantea una estrategia de revitalización de los usos más deficitarios y degradados de la ciudad histórica. De acuerdo con estos presupuestos, plantea como línea prioritaria la rehabilitación de viviendas con actuaciones de carácter integrado, más incisivas en las áreas más degradadas, que son paralelamente las que mejor conservan el patrimonio residencial en cuanto a sus valores tradicionales y a su imagen de conjunto.

En cuanto a la articulación con las distintas piezas de la ciudad plantea el Plan Especial una discriminación de situaciones en cuanto a la accesibilidad al recinto murado, privilegiando el tráfico de residentes, que es el único que libremente discurrirá por los tejidos históricos y para el cual se conciben cinco aparcamientos que faciliten la proximidad a las viviendas. Se complementan con pequeñas operaciones de dotación local, que cubren el déficit actual, cuya superación es necesaria para la salud del sistema residencial.

La accesibilidad para los restantes usuarios del centro histórico –administración, institucional, comercio, turismo– se concentra en dos grandes nudos concebidos con la dualidad de aparcamiento exterior a la muralla y remonte mecánico de acceso al casco antiguo. Uno de ellos (Recaredo) se plantea con una función muy específica, ligado al aparcamiento que generan los centros administrativos situados en el cuadrante noroccidental del recinto murado.

El otro tiene una vocación estructural, puesto que conecta el centro neurálgico del sector histórico –la plaza del Zocodover– con el futuro punto nodal de comunicaciones de Toledo, en la zona de Safont, junto al Tajo, que coordinará el ferrocarril, la estación de autobuses y la principal arteria de tráfico con este acceso. La concepción de este último elemento nodal y su aportación a la configuración de la centralidad urbana y la articulación entre los centros actuales, es una materia que escapa al ámbito del Plan Especial del Casco Histórico y se integra de lleno en el debate de la estructura integral de la ciudad.

El gran interrogante, en cuanto a la evolución de la ciudad de Toledo, estriba en calibrar si es positiva la proliferación de pequeños centros direccionales aislados entre sí, como la situación actual muestra, o si es necesario potenciar su articulación. En este sentido, el cordón umbilical Zocodover-Bisagra-Tavera-Reconquista-Santa Teresa se erige en elemento fundamental en la futura articulación de la centralidad de Toledo. El nudo de comunicación de Safont es tangencial a este eje –al este– y puede facilitar esta conexión, pero es necesario dotar a este eje de equipamientos y usos que contribuyan a potenciar esta centralidad urbana.

En el otro flanco de este eje se encuentra la vega, una extensa porción del territorio aún no plenamente urbanizada, que se halla en estos momentos en el centro geométrico del conjunto centro histórico-ensanche. La polémica latente de este terreno versa sobre su futura urbanización o su mantenimiento en el estado actual. A favor de la primera opción se encuentra la opinión de que ello contribuiría a suturar la cesura urbana actualmente existente entre los diversos sectores de la ciudad. La opinión opuesta se basa en la calidad ambiental que su existencia supone para el conjunto de los tejidos urbanos circundantes, en concreto como contexto del Toledo histórico.

No parece que el futuro de la vega deba basarse en la función residencial, habida cuenta del exceso de oferta que plantea la ciudad, que debe concentrarse en el futuro en el casco histórico, si se quiere mantener éste con un mínimo de vitalidad.

La combinación de equipamiento estratégico de gran repercusión urbana, con el mantenimiento de zonas libres –bien como uso dotacional urbano, bien como suelo no urbanizable protegido, según las zonas– parece la solución de futuro más adecuada. El papel estructurante que debe cumplir la vega, y para el cual tiene una vocación más natural por su localización, se debe materializar en una consistente oferta de equipamiento de ciudad, para el cual tiene una magnífica posición y comunicaciones. Esto es compatible con la conservación de sus valores ambientales, impagables para el futuro urbano de la ciudad, no sólo como referencia de la ciudad histórica, sino también como espejo y referencia natural de los propios tejidos del ensanche.

Todos estos elementos señalados –nudo de Safont, eje Bisagra-Tavera, vega occidental– están conectados en sentido este-oeste por la gran arteria viaria paralela al Tajo, que por otro ha sido el eje de comunicaciones histórico de la ciudad, siempre tangente a su recinto amurallado. Este eje circulatorio sirve de soporte a los dos conjuntos propuestos de acceso a la ciudad alta –aparcamiento y remonte de Recaredo y nudo de Safont–, conecta transversalmente con el eje urbano Zocodover-Bisagra-Tavera y comunica directamente con la zona de la vega.

El futuro del área de Safont como gran punto nodal de la ciudad está planteado en el Plan Especial, donde lo denomina con el significativo título de «Puerta de Toledo al siglo XXI». El futuro de la vega se encuentra aún por decidir, en función de las elecciones estratégicas de usos y el debate del futuro Plan General.

Más difícil resultará articular y potenciar la conexión entre la ciudad alta y el ensache. En efecto, el eje Zocodover-Bisagra-Tavera queda separado del nudo de Safont por los arrabales de Antequeruela y Covachuelas, sectores ambos de muy poca dinámica urbana y en cierto modo ruralizados. Por otro lado, los grandes edificios históricos del área –Santa Fe, en la ciu-

dad alta, o el Hospital de Tavera, en la vega– han sido destinados a usos con muy escasa implantación urbana y con poca capacidad de generar centralidad. Pero, muy posiblemente, sin potenciar la capacidad de aglutinación urbana de esta área, no tendrá éxito una estrategia de articular los actuales centros de la ciudad.

En la correcta articulación de estas tres piezas –nudo de Safont, eje Bisagra-Tavera y vega occidental– y su correspondiente función en la futura estructura de la ciudad, se encuentra depositada gran parte de las posibilidades de Toledo como organismo urbano y de conseguir la difícil articulación entre sus diversos centros y, consecuentemente, de las distintas piezas de su engranaje urbano. Junto con otros grandes objetivos, como son el reequilibrio funcional de sus áreas o la racionalización del sistema de comunicaciones, éste es sin duda el punto nodal de un gran reto que plantea en estos momentos la ciudad, que es adecuar su morfología, su estructura física, profundamente desarticulada en la actualidad, a las enormes potencialidades que Toledo en este momento está generando.

Félix Benito

Barcelona en el cambio de siglo

Es bastante difundido el esfuerzo que la ciudad de Barcelona ha realizado durante los últimos quince años por renovar cualitativamente tanto su fábrica urbana como sus espacios y servicios urbanos, y en consecuencia debe hablarse de una rehabilitación cívica, pero también de una puesta en valor de nuevas oportunidades para sus ciudadanos y sus empresas.

El esfuerzo político del equipo del Ayuntamiento democrático a partir de los ochenta fue combinado con el de un amplio grupo de arquitectos locales procedentes de la Escuela de Barcelona y una serie de profesionales extranjeros, movilizados dentro de un vasto programa de reestructuración que puede considerarse como una operación urbanística singular durante la última década en Europa.

Es difícil resumir brevemente las ideas y la estrategia detrás de tan variadas intervenciones, pero nos atreveríamos a destacar el protagonismo del «proyecto urbano» como categoría más común en muchas de estas actuaciones que engloban planes, programas y estrategias de actuación. Esta experiencia, junto a otras que han operado recientemente en Europa, nos hacen pensar en la definición de un «nuevo umbral» en la urbanística de fin de siglo[1].

En efecto, en lugar de estructurar las actuaciones desde un documento previo anterior –o plan– que se desarrolla por partes, el caso de Barcelona demostró una «visión» a medio plazo bien estructurada en favor de la rehabilitación de la ciudad, pero ésta se articula en escalas y acciones distintas que arrancan desde el rediseño de pequeños espacios intersticiales existentes con plazas y jardines, y se irá articulando hacia operaciones restructuradoras de la ciudad con fuerte componente de infraestructura y nuevos usos urbanos.

Diríase que después de las dificultades detectadas del *planning* moderno que afrontó con gran realismo los temas cuantitativos de la reconstrucción de tantas ciudades, hace falta construir sistemas de actuación que, reconociendo la gran complejidad del fenómeno urbano y de los operadores que

[1] *Estos argumentos pueden verse ampliados en nuestro artículo «Perspectiva desde las ciudades»,* Estudios Territoriales, *n.os 95-96, Madrid, 1993.*

en él intervienen, sean capaces: 1) de canalizar proyectos sobre la forma urbana que aseguren una transformación rehabilitadora de la ciudad existente, y 2) de vehicular proyectos de restructuración con calidad espacial y con la ambición que corresponde.

Podríamos hablar quizás de una nueva forma de «plan urbano» que recoja los contenidos perdidos del planeamiento innovador de las primeras décadas de este siglo. Con otros principios se recupera tanto la fuerza del «proyecto de la forma urbana», como su «capacidad operativa» para resolver problemas sociales o funcionales bien formulados.

Sólo así parece que se pueda resolver el *impasse* de la fragmentación operativa que el planeamiento funcional había impuesto, separando el plan (visión a medio plazo) del proyecto operativo, segregando cada función del conjunto (vivienda, trabajo, circulación, etc.) y estableciendo así este *gap* metodológico entre disciplinas operativas: arquitectos, ingenieros, promotores, etc.

¿Sobre qué principios se articula la estrategia urbanística del proyecto urbano? Cabe destacar el entendimiento de la ciudad como un hecho construido por «piezas urbanas» diferentes. Por tanto, hay que entender la forma urbana desde fragmentos que reflejan unidades espaciales, históricas y funcionales bien definidas. Esta hipótesis permite afrontar el entendimiento de la ciudad grande desde piezas o «morfologías» diferentes entre sí, aunque también las habrá similares situadas en espacios discontinuos. Efectivamente, cada «morfología urbana» demandará unas formas de intervención distintas según su proceso de formación o estado de transformación. De esta manera, los proyectos urbanos en unas áreas u otras deberán, por ejemplo: afrontar cuestiones de mejora del espacio urbano (plazas), o de construcción de servicios que faltan o están obsoletos (jardines, escuelas), o deberán aportar equipamientos inexistentes, como construir aparcamientos o fomentar empresas de tipo local.

Con esta lógica se desarrollan en Barcelona los primeros *proyectos de plazas, parques, jardines,* etc., y se inicia un proyecto de rehabilitación caso a caso de «infill» o de «rehab» de viviendas y comercios en los barrios (piezas urbanas) tradicionales[2]. Se han desarrollado más de doscientos proyectos en esta escala desde 1981.

Se acometen así los *planes de mejora* de la primera periferia y algunas zonas residenciales construidas en los años sesenta muy deficitarias en equipamientos. Diríase que son proyectos de infill que por un lado deben dar respuesta a un programa funcional bastante preciso –estacionamiento, guardería,

[2] *Sobre la reciente experiencia del proyecto urbanístico en Barcelona puede verse entre otros: J. Busquets,* Barcelona. Evolución urbanística de una capital compacta, *F. Mapfre, Madrid, 1992. También VV.AA., «Barcelona».* Rassegna, 37, *Milán, 1989.*

jardín, plaza, eje peatonal–, pero que tienen sobre todo la capacidad de introducir la señal de la calidad urbana y demostrar que la ciudad puede ser mejor. Ahí está el reto de estos espacios públicos o pequeños edificios que aún con «masa crítica» escasa son capaces –a través de una carga estética importante– de cambiar el signo de banalidad y mediocridad que rodea nuestras periferias. El trabajo cuidadoso con materiales de urbanización de calidad y la contribución de escultores en estos proyectos son elementos a resaltar.

Pero también se acometen *estrategias de rehabilitación* en el famoso «Eixample», proyecto de expansión ideado por Cerdà en 1859 y que significa el referente de un «plan urbano» seminal para Barcelona. En efecto, el Eixample tiene su dinámica económica propia que, como tantos *downtowns* modernos, tiende a expulsar la residencia por la presión de actividades terciarias más poderosas. Actuar sobre el espacio interior, convirtiendo los patios en jardines de uso privado, en la mayoría, y una docena de uso público, da un nuevo aliciente a la residencia, acompañando la estrategia con otras medidas de apoyo a la vivienda y de retención del terciario que encontrará espacios más convenientes en las nuevas centralidades.

En cambio, otras piezas urbanas como los barrios de la «Ciutat Vella» demandan actuaciones más decididas, ya que el estado de degradación es muy grave. Ahí los «proyectos» buscarán la *reforma interior*: ésta consistirá en vaciados de manzanas estratégicas para conseguir una mejora de las condiciones residenciales (sol y aire en las casas como reclamaban José Luis Sert y el GATCPAC en los años 30 para estos mismos sectores), pensando que sólo así se puede conseguir un cambio del proceso. Esta reestructuración significa una fuerte inversión pública, ya que la propiedad no está interesada, creyendo que son barrios sin futuro y por tanto, espacio reservado para el *ghetto*. Estas actuaciones demandan otras que refuerzan las funciones centrales históricamente asentadas allá. Por ello se desarrollan nuevas funciones culturales como el Centro de Cultura Contemporánea y el Museo de Arte Contemporáneo en el conjunto Casa de la Caritat y se fomentan convenios para que las universidades trasladen allá algunas facultades que atraigan a estudiantes y profesores a estos espacios. La reconversión está avanzada y es un proyecto que todavía reclama tiempo para hacerse irreversible.

Por otro lado debemos hacer la lectura inversa o complementaria. La forma urbana puede ser entendida desde los espacios vacíos y también debemos tener en cuenta los problemas funcionales o programáticos que en cada situación se plantean. Veámoslo.

Los vacíos entre piezas urbanas suelen estar compuestos por enormes cantidades de suelo sin uso o de función obsoleta: antiguas industrias, espacios ferroviarios desmantelados, el viejo puerto, etc. Ahí están los espacios

de oportunidad que contienen potenciales de desarrollo endógeno en la ciudad; pero a su vez existían en Barcelona problemas de desconexión viaria y de falta de transporte público entre sus barrios. El «tráfico a través» cruzaba todavía por el «Eixample» con una intensidad tal que atraía toda la función comercial y terciaria y planteaba grandes inconvenientes a la residencia.

Una serie de proyectos de gran envergadura fue definida buscando combinar el aumento de la conectividad viaria y de transporte público entre barrios con el desarrollo de una serie de «nuevas centralidades» en las zonas vacías u obsoletas centrales. A su vez un sistema de rondas viarias exteriores o circunvalaciones habría de asegurar un «paso a través» externo.

Este programa de centralidades permite evitar que el plusvalor económico generado por la nueva accesibilidad sobre las áreas intersticiales se privatice totalmente. Cada «centralidad» ofrecerá equipamientos y parques en las áreas en que se implanta y descentralizará el terciario congestivo.

El programa permitió la puesta en uso del frente marítimo antes ocupado por viejas industrias del XIX, así como el desarrollo de zonas residenciales y de las infraestructuras necesarias para dar acceso a las playas.

Estos proyectos vinieron potenciados por la oportunidad de ser sede olímpica en 1992 y concentraron gran parte de la estrategia de distintos operadores públicos y privados. La administración se compromete a desarrollar cuatro sectores –los olímpicos– y en los nueve restantes se abrirá un proceso de colaboración con la iniciativa municipal.

Entre estos proyectos cabe destacar la recuperación del frente portuario y marítimo de la ciudad. Barcelona es una ciudad orgullosa de su rol en el desarrollo de la civilización del Mediterráneo y, sin embargo, cualquier relación con el mar estaba bloqueada por el viejo ferrocarril, el puerto y las antiguas industrias, y los desagües vertían directamente al mar. Existían proyectos y aspiraciones desde hace varias décadas, pero los temas de infraestructura y de dominio del suelo eran difíciles.

Barcelona en los ochenta se lanza al proyecto con una serie de aproximaciones sucesivas. Primeros el proyecto Moll de la Fusta de Solà-Morales establece un nuevo contacto entre la Ciutat Vella y el puerto, el tráfico a través comienza a pasar semienterrado y se inicia un modelo que luego se utilizará en las rondas: separar el tráfico-a-través del tráfico urbano con destino en los sectores vecinos. A partir de este proyecto urbano será posible la reforma del puerto que se concluye en 1995 de la mano de Viaplana-Piñón, con un complejo lúdico y recreativo.

Mientras tanto a partir de 1985 se acometen las reformas infraestructurales para realizar la Villa Olímpica y regenerar las playas. El proyecto del equipo Oriol Bohigas sistematiza el trazado de las rondas, el ferrocarril se soterra y una depuradora junto al Besós permite liberar las playas de la

polución y su geometría es fijada con unos diques que siguen el ritmo del Eixample. La Villa Olímpica se ejecuta con la intervención de una docena de arquitectos y los distintos edificios siguen la escala urbana de Cerdà, reduciendo la densidad, produciendo un barrio de viviendas e incorporando los servicios de la residencia central actual.

En paralelo, otros pequeños *downtowns* se desarrollan en los intersticios vacíos como en Glorias, Tarragona o en la Diagonal. Cada proyecto trabaja con programas funcionales específicos en los que se comparten las necesidades objetivas de la promoción con ciertas condiciones urbanísticas de esta nueva «pieza urbana» respecto de los barrios existentes y colindantes. Puede ser la manera de promover un *partnership* público-privado, en el que la calidad de los espacios y de los edificios no sea una componente lateral. En l'Illa de la Diagonal, el edificio se convierte en un *landmark* de la mayor avenida de la ciudad y el proyecto incluye por cuenta de la promoción dos escuelas públicas, una nueva conexión viaria subterránea y un enorme jardín público en una zona residencial densa necesitada de esponjamiento.

En estos proyectos la experiencia de Barcelona revela la necesidad de poner en conjunción la solución de las grandes infraestructuras (viarias, de saneamiento, etc.) y servicios (parques, escalas, etc.) con el espacio urbano que las rodea no solamente como una condición de contexto, sino sobre todo porque son los espacios que les pueden conferir un verdadero sentido urbano.

Esta condición permite establecer nuevas relaciones entre artefacto construido y medio ambiente, como por ejemplo, en el caso de la Torre de Comunicaciones de Foster, en medio del parque de Collserola, que justifica el esfuerzo de componer un elemento de 268 metros de alto en la cima del monte con un fuste mínimo de 4,5 metros de diámetro para reducir el efecto de su impacto ambiental.

* * *

En la reciente experiencia de Barcelona se ha podido contar con dos hechos singulares: una gran capacidad política de la municipalidad y el hecho de que en 1986 fuera aceptada su candidatura olímpica para 1992. Aquí se observa cómo otras ciudades buscan también el dinamismo de la fecha fija: Lisboa en 1998 con su Expo, Roma el 2000 con su Jubileo, incluso Barcelona quiere ensayarlo de nuevo en el 2004 con el «Forum de las Culturas». Sin embargo observamos también otros grandes proyectos en Europa con satisfactorios resultados como K+Z en Rotterdam o las rehabilitaciones de Lyon, que no comparten el compromiso de la fecha fija, que por otro lado tiene el inconveniente de presionar a veces indebidamente algunas partes del proyecto y por otro, de obligar a proyectar simultáneamente en doble ciclo: uno para el evento y otro para la ciudad futura.

También en estos proyectos observamos la búsqueda de objetivos precisos, la atención a las fórmulas de concierto a partir de «piezas» de forma urbana y de infraestructura urbana bien contextualizadas. La logística de estas operaciones tiende a ser diferente de los clásicos servicios burocráticos y se crean *task forces* con objetivos bien definidos, en parte por la administración, pero también con abundancia de servicios privados externos.

En cualquier caso, éstos serían gran parte de los ingredientes de la discusión del proyecto urbano en la actualidad, que nos hace pensar en el enorme campo de trabajo en las ciudades, con situaciones específicas muy diferentes, pero que a partir de la lógica de la movilización de esfuerzos, las oportunidades existentes nos permiten convertir algunos puntos problemáticos de las ciudades en espacios de innovación y de dinamismo. Precisamente, esto ocurre en una situación de cambio profundo de nuestros sistemas urbanos, en los que apreciamos fenómenos de cambio en las funciones pricipales y en la aparición de nuevas infraestructuras casi sin canales fijos que con limitados centros emisores posibilitan el desarrollo de la ciudad con formas sin precedentes. Ahí comprobamos situaciones de discontinuidad más fuertes y heterogeneidades entre piezas urbanas con órdenes diferentes. Nos parece que podemos entender este nuevo territorio sin negar los esfuerzos de valorización de la ciudad existente como los reseñados, pero sin duda nos obliga a validar estos nuevos instrumentos de intervención según las nuevas realidades. Debemos ser conscientes de la complejidad de la nueva situación tan abierta en mecanismos decisionales, en fuerzas urbanas y del mercado en presencia. Sin embargo, parece necesario un gran esfuerzo desde las disciplinas del diseño para ser capaces de encontrar reglas de juego que permitan resultados urbanos interesantes y canalicen adecuadamente el desarrollo endógeno del que cada ciudad dispone. Esta nueva cultura urbana hará descubrirnos los valores de la ciudad desde la mutación que envuelve cada edificio o espacio urbano; también concentrar nuestros esfuerzos en los «puntos fuertes» de la forma de estos nuevos territorios que ofrecen sin duda otros estímulos y encantos. En definitiva, cada generación debe reentender los problemas «básicos» del territorio urbano y articular con ambición las propuestas que puede ejecutar. Sólo así cabe comprender el nuevo frente marítimo de Barcelona como ejecución de una idea de largo alcance, con los medios y capacidades que la generación de los noventa supo impulsar. A partir de ahí en Barcelona y en cada ciudad se abren nuevos potenciales y nuevos temas para el cambio de siglo.

Joan Busquets

CALLEJERO



Manuel Puig por Jesse Fernández (Nueva York, 1971)

Entrevista a Manuel Puig

–Una vez le oí decir que, tanto usted como el personaje de su novela La traición de Rita Hayworth, *merecían vivir otra vida, una vida parecida a la de las comedias de Ginger Rogers y Fred Astaire. ¿Por qué?*

–Porque nunca pude aceptar la realidad que me tocó vivir en aquel pueblo de la pampa seca donde pasé mi infancia. Lo que daba en ese lugar prestigio era tener autoridad y poder, y no otro tipo de valores que sí eran considerados en el cine. Yo entendía mucho mejor el mundo moral de las películas, ya que en ellas la bondad, la paciencia y el sacrificio eran premiados. Como en la vida nada de eso sucedía, decidí que mi realidad debía pasar por la pantalla.

–¿Como hace el protagonista-niño de La traición..., *que se evade de su pequeño mundo a través de las películas de Hollywood?*

–Cuando uno vive alejado de todo necesita agarrarse a algo, entonces es muy fácil caer en ese tipo de engaños. Para mí, el pueblo de mi infancia era como un *western* de clase B que había ido a ver por equivocación.

–¿Se trata, entonces, de una crónica familiar, de una autobiografía novelada?

–Cuando me puse a escribir *La traición...* quería, simplemente, comprender qué me había sucedido a mí, por qué no había podido aceptar cierto estado de cosas, aquella sociedad represiva en la que nací. Recuerdo que estaba por cumplir treinta años, me encontraba en Roma pasando por un momento muy crítico, porque hasta entonces yo había creído que mi vocación, el sostén de mi vida, era el cine. Después de una gran lucha, había conseguido filmar, pero no me gustaron las condiciones, no me alcanzaba una hora y media o dos horas de película para desarrollar mis temas. En el cine la síntesis es muy importante y hay que optar, sacrificar materiales que para uno son esenciales. Por otra parte, todo es carísimo. Para escribir, en cambio, basta con tener papel y lápiz y el tiempo del escritor que, se supone, no vale nada. Además, la literatura da un margen de experimentación infinito. En ese punto, me di cuenta de que yo necesitaba hablar de mis vivencias, explayarme sobre las experiencias de mi infancia, centrarme en asuntos relacionados, por ejemplo, con la situación de la mujer, que era

muy difícil en mi pueblo. La mujer no tenía derecho al goce; gozar sexualmente era cosa mal vista, cosa de hombres. Había un endiosamiento hipócrita de la virgen, las vírgenes constituían el modelo femenino. A mí todo esto siempre me había llamado la atención, por eso quise analizarlo a fondo y así surgió esta novela que es la historia de mi infancia, totalmente autobiográfica.

–Sangre y arena *es la película clave de su primera novela. En el filme, el traicionado es el personaje que representa Tyrone Power. ¿Y en el libro?*

–Hay más de uno, ya que el cine traiciona a todos, porque ese sueño que les propone como realidad alternativa no es más que un sueño.

–¿Qué significó para usted dejar la provincia y radicarse en Buenos Aires?

–Otro trauma. Yo había querido suponer que fuera del pueblo el mundo de las películas existía, pero cuando llegué a la capital para ingresar en la secundaria y pisé un internado, advertí que los problemas continuaban. Sin embargo, no renuncié a mis sueños. Me aferré a pensar que esos interiores blancos y de techos altos donde, de un momento a otro, la gente baila y canta, tenían que existir en alguna parte. A los trece años resulta difícil abandonar la idea de Hollywood con sus brillos.

–¿La abundancia de diálogos, monólogos y cartas son recursos premeditados de su escritura que batallan contra el tópico del autor omnisciente?

–Prefiero presentar relatos abiertos que sean completados por la opinión del lector. Me disgusta interferir directamente en las conclusiones que los otros deben sacar por sí solos. Desde el comienzo, decidí prestar oído a la voz de los personajes.

–Entonces tiene un oído muy fino para captar las voces femeninas que, en su obra, son muy importantes. ¿A qué se debe su oído?

–A mi madre, supongo, con quien entablé mi primer diálogo; la voz de ella ha sido primordial para mí. Era la voz de una persona que había aceptado un estado represivo de cosas, pero que, por momentos, se rebelaba. Ese fluctuar me puso en jaque desde el principio, porque estaba en diálogo con una mujer que no se ajustaba y que, al mismo tiempo, no alcanzaba a rebelarse del todo. Eso marca un comienzo que después se continúa a lo largo de mi obra. Mamá era una persona preparada y práctica, pero siempre estaba en pose de imaginativa. En realidad, el imaginativo de la familia era papá. Pero el aspecto imaginativo, en aquella época, era de condición femenina; y el sentido práctico, virtud masculina. Por lo tanto, mi papá estaba en pose de práctico y mi mamá en pose de imaginativa. Había una imposición de roles que no encajaban bien en ellos. Como yo tenía más acceso a mamá que a papá, que era un ser muy esquivo, de ella aprendí mucho, recogí datos, inflexiones, que me sirvieron en el futuro.

–Sus personajes presentan marcadamente dos tipos de frustraciones: la sexual y la política. ¿Estas preocupaciones son consecuencia de lo que acaba de relatarme sobre la represión y los roles impuestos?

–Creo que la represión política y ciertas cuestiones económicas tienen su escuela en aquella primera célula de relación: hombre fuerte, mujer débil. En los años 40 las cosas se planteaban así. Había en la pareja una dominación implícita y eso no se discutía; incluso se afirmaba que no existía placer sexual verdadero sin una situación de dominio absoluto. En Brasil, donde resido actualmente, se da, digamos, una especie de machismo tropical. El hombre se vive a sí mismo de acuerdo a los patrones de honor y coraje que presionaban al argentino de hace unas décadas.

–En La traición..., *las películas de Hollywood son esenciales y decisivas, pero, en* Boquitas pintadas, *los elementos en juego pertenecen a la cultura popular argentina. ¿Coincide esto con algún cambio producido en la realidad sociopolítica del país?*

–Se debe a que los personajes son distintos. Al acabar mi primera novela, me di cuenta de que me habían quedado en el tintero una cantidad considerable de personajes del pueblo donde nací, aquellos que se acoplaron a las reglas del juego y se habían convertido en «triunfadores»: los médicos, la Miss Primavera, etc. Por eso, los seres que deambulan en *Boquitas...* aceptan más el sistema de explotación, especialmente la explotación de la mujer. De ahí que no crean demasiado en la alternativa cinematográfica. En ellos, el espacio de la fantasía está ocupado por expresiones menos peligrosas como las canciones, el tango, la fotonovela, el radioteatro. Las películas del tipo *women pictures*, aquellos melodramas de Bette Davis o Barbara Stanwyck, que proponían protagonistas femeninas fuertes, resultaban subversivas para la época y la gente del pueblo. En la pantalla todo giraba alrededor de una mujer; en el contexto de *Boquitas...*, por el contrario, la mujer no tiene ningún poder. Si tiene cierta fuerza es a través de la astucia.

–En Boquitas pintadas *hay varias mujeres que andan detrás del Don Juan del pueblo. ¿Qué tiene ese hombre que no tenga otro?*

–En los 40 se imponía la superioridad masculina y esto daba lugar a que la mujer, que nacía oyendo decir que algún día se iba a casar con un ser superior, mientras lo esperaba, lo imaginaba. Todos los personajes femeninos encuentran en ese muchacho bonito del pueblo la tela en blanco para proyectar sus fantasías. Como él tiene una cara perfecta, las invita a adjudicarle un alma perfecta, y lo eligen.

–El Don Juan muere de tuberculosis. Hay siempre muchos enfermos en sus novelas.

–Era una época en la que se vivía bajo el terror de la tuberculosis, una enfermedad sin remedio antes de la penicilina; y los resfríos eran aterrori-

zadores. Un resfrío mal curado, esas corrientes de aire, dice algún personaje por ahí.

–Cuando participó en el guión de la película Boquitas pintadas, *que dirigió Leopoldo Torre Nilsson, volvió a tomar contacto con su primera pasión, el cine. ¿Cómo fue la experiencia?*

–Me gustó trabajar en el libreto y compartir la tarea con Torre Nilsson, porque era una persona encantadora, pero no me sentí cómodo al tener que prescindir de buena parte del material narrativo y reducirme a dar una síntesis. Sin embargo, años más tarde me di cuenta de que el cine no estaba totalmente vedado para mí. Un día se me propuso hacer la adaptación de *El lugar sin límites,* relato de José Donoso. Entonces vislumbré la posibilidad de hacer algo no realista. Mi expresión novelística siempre estuvo encaminada por el lado del realismo; en cambio, el relato de Donoso daba para algo más fantástico y onírico. Nada mejor que el sueño para ser expresado brevemente. Los sueños nuestros de cada noche son perfectos ejemplos; en segundos, se desarrolla toda una situación. Fue así como volví a reencontrarme con mi primera pasión; y con el teatro, a través de la obra *Bajo un manto de estrellas*, donde el lenguaje es muy diferente al de las novelas, ya que no tiene nada que ver con la realidad.

–En 1973 apareció su novela The Buenos Aires Affair, *publicación que le acarreó una serie de disgustos. ¿Cuáles fueron esos problemas de la realidad que están lejos de los sueños y cerca de las pesadillas?*

–En este libro hay referencias a Perón, algunas halagüeñas y otras francamente críticas y eso no fue bien visto. Secuestraron la novela y yo recibí amenazas telefónicas, pero afortunadamente ya no estaba en el país. La verdad es que no me hubiese gustado nada caer en manos de la Triple A (Alianza Argentina Anticomunista) que funcionaba entonces. Cuando cayó Isabel Perón, pensé que iban a levantar la censura, porque el libro estaba prohibido por antiperonista, pero la Junta Militar renovó la prohibición y todo se agravó. *El beso de la mujer araña* tampoco pudo circular en mi país.

–En The Buenos Aires Affair *se da una relación perversa, sadomasoquista entre los personajes. Toda la red de relaciones en esta novela tiene esa tendencia. ¿A qué responde?*

–A un posible desarrollo de lo que se proponía a la mujer: la sumisión. De la sumisión a la esclavitud y al martirio hay pocos pasos. En esta novela se da un caso de exacerbación de la sumisión femenina.

–La mayoría de sus protagonistas se plantean el problema de la libertad personal, que es tema constante de su obra. Surgen como desposeídos y preocupados por su identidad. ¿Esto guarda vínculos con aquella discusión sobre el ser nacional, sobre qué es y quién es un argentino?

–Sí, claro. Creo que hay que tener en cuenta que somos producto de un país muy joven; la gran masa de la población argentina proviene de la inmigración de principios de siglo. Para encontrar una voz propia se necesita tiempo. Es natural que tengamos esos problemas de identidad. Por otra parte, conviene conscienciar la búsqueda de la identidad. La inseguridad nacional no tiene nada de vergonzoso; siendo un pueblo tan joven, cómo va a saber lo que quiere si todavía no es, todavía estamos encontrándole un común denominador al pueblo argentino. Además, las preocupaciones de mis protagonistas reflejan inquietudes mías, ya que son una proyección del autor. Por eso, yo no podría tener de protagonista a un torturador, porque no comprendo cómo puede dormir de noche, cómo puede hacer la digestión. Podrá haber algún torturador como personaje secundario en mis historias, por desgracia lo hay porque ha entrado en la historia argentina reciente, pero como protagonistas sólo puedo trabajar con aquellos que comparten conmigo algo en especial. En general, es la búsqueda de la propia voz, de una conducta que no sea contraria a sí mismo. Se nos proponen a los argentinos modos de vida que no siempre están de acuerdo con lo que internamente necesitamos.

–Por qué a Boquitas pintadas *la subtituló folletín y a* The Buenos Aires Affair *novela policial?*

–Dentro de esas formas populares de la literatura hay aspectos positivos que me interesaron siempre. En el folletín, por ejemplo, esa atención especial a la intriga, mantener despierto al lector, cierto juego con lo sentimental. Crecí en una época en que lo sentimental dentro de la cultura con «K» era considerado fuera de lugar. Y como yo supongo que lo sentimental es parte de nuestra experiencia humana, no puede estar excluido de la narrativa.

–Folletín, novela policial, géneros populares que manejan el inconsciente colectivo. ¿De ahí que sus personajes, a veces, hablen con un lenguaje adquirido?

–Con frecuencia me pregunto hasta qué punto uno logra atender a las necesidades reales y no a las creadas por una educación. A través de los personajes intento descubrir el momento en que la voz se quiebra y deja ver que estamos actuando en manos de un ventrílocuo, que somos títeres de una época, víctimas de una educación determinante. Por eso me interesa tanto lo referente a la represión sexual.

–¿Víctimas, por ejemplo, del código publicitario, del código Hollywood?

–Yo a Hollywood no lo veo tanto como enemigo. Veo principalmente como enemigo a aquel falso catolicismo que existía en mi pueblo, el cual propiciaba la represión sexual, tanto como la explotación laboral. Hollywood era una propuesta que hasta podía resultar subversiva, cuando la mujer funcio-

naba dentro de la historia como centro. De alguna manera, el cine creó el mito de la mujer pensante y activa.

–¿Y el de la muñeca rubia?

–Sí, también era propuesto, y cómo, por Hollywood; pero se escapaban otras cosas. A mí Hollywood me ayudó a ver que había otra alternativa. No me dijo cómo luchar contra lo que no me gustaba en el pueblo: la prepotencia, la explotación, etc. De algún modo, fue para mí, digamos, un punto de referencia, falso, pero un punto de referencia al fin.

–Al proyectarse en los personajes de sus libros ¿funciona usted como espía o cómplice?

–Ambas cosas, porque soy espía y cómplice de mí mismo. Quiero entenderme, corregirme y, al mismo tiempo, ayudarme a vivir lo mejor posible.

–En sus libros los personajes sueñan, tienen grandes ilusiones. Estos sueños me recuerdan a los de Eva Perón. ¿Hay alguna coincidencia?

–Posiblemente. Evita es para mí el prototipo de la argentina, por el gigantismo de la imaginación. Ella, como yo, pasó su infancia en un pueblo donde la única posibilidad de acceder a las cosas luminosas de la vida era mediante la fantasía.

–Valentín, el protagonista de El beso de la mujer araña *parece muy seguro en el plano de sus ideales políticos, pero no en el afectivo. ¿Será porque el tema político es, en su obra, secundario con respecto al amoroso?*

–Creo que lo ideal es tener resueltas las cuestiones personales para actuar mejor en el otro campo. Además, es cierto que el factor afectivo tiene para mí mucha importancia y, por lo tanto, se nota en mi obra.

–En esta novela, el cine hace posible una relación casi imposible.

–Me propuse buscar una zona en la que dos personajes muy diferentes pudieran encontrar un punto de contacto. Cada uno, Valentín y Molina, tiene un código distinto, dialogando no se entienden. Es cuando el homosexual le cuenta películas al guerrillero cuando se produce el contacto. A través de la fantasía cinematográfica, que poco a poco van compartiendo, llegan a un conocimiento mayor el uno del otro.

–¿Se puede decir que Pubis angelical *es técnicamente su novela más compleja?*

–Debo confesar que fue la que más trabajo me dio. Está contada por medio de dos vías paralelas. Se está siempre dentro de la cabeza de un personaje, una muchacha enferma. Traté de dividir las cosas. Es decir, la parte consciente de su vida, aquello que habla, lo que logra controlar de sus actos, lo coloqué muy separado de lo que son los contenidos inconscientes. Parecen dos novelas avanzando al mismo tiempo, que van influyendo la una en la otra. La escritura fue muy difícil, cada narración caía bajo el efecto de la narración paralela. Sólo el lector puede lograr la fusión de ambas.

–En Pubis angelical *se juega casi deliberadamente con la mirada y sus implicaciones, que remiten a la teoría psicoanalítica; en realidad, a Lacan.*

–Las ideas de Lacan me impresionaron mucho y me ayudaron a comprender ciertas cosas. Pero a mí siempre me había resultado muy curioso el poder de la mirada argentina. Viviendo en el exterior, noté que otros pueblos tenían una mirada más liviana. La mirada argentina, entonces, pasé a considerarla particularmente crítica: analiza, juzga, exige como la de mi padre. Mi papá, en una época, logró paralizarme. Lacan dice que una mirada intencionada, bien o mal, puede cambiar la visión de uno mismo, porque la mirada del otro es un espejo en el que uno se refleja.

–¿Su padre sigue perturbándolo?

–Claro, su mirada está demasiado arraigada. Pero quisiera agregar algo: cuando yo me refiero a cierta ferocidad de la mirada argentina, tendría que hablar de otro asunto también. Esa ferocidad viene de una exigencia consigo mismo muy tremenda. A los chicos de mi generación se los educaba para presidentes de la República. Éste es un gigantismo propio del inmigrante reciente. Mis abuelos eran gente del campo; por la parte de mi mamá, campesinos italianos que se instalaron en La Plata y pusieron pequeños comercios. Mi abuelo puso una verdulería, era su modo de escalar, de salir de aquella cosa feudal italiana terrible. Para los hijos se abría una posibilidad tan enorme que la imaginación se desbandaba, cualquier cosa era posible. Sin embargo, más que con la felicidad del hijo, se soñaba con el ascenso de éste en la escala social. Más que con una existencia tranquila, se soñaba con una aventura desmesurada, y eso se paga caro.

–En Pubis angelical, *los personajes hablan de las maravillas culturales de Buenos Aires: de la teoría lacaniana popularizada en los 70, del caso Ingmar Bergman que fue conocido en la Argentina antes que en París, de los servicios psiquiátricos más evolucionados del mundo, etc. ¿Encubre esto un complejo de subdesarrollo?*

–Los personajes hablan de los contrastes. Por un lado, esa sofisticación tan grande de conocer a Lacan antes que en Nueva York, apreciar a Bergman antes que en París; y, por otro, estar dispuestos a ser incondicionales en política, lo cual me parece propio de un pueblo atrasado. En esta contradicción está, creo, el nudo de lo argentino, del dolor argentino de crecer.

–En un fragmento de esta novela, un personaje le dice a otro: «Te gusta estar por encima, te gusta tener razón. Me doy cuenta de que es una cosa muy de allá. Les gusta no estar de acuerdo, ganar una discusión». Cortázar, en Rayuela, *se queja de algo parecido cuando hace referencia al gusto hispanoargentino por convencer a los demás con tal de no aceptar la opinión ajena.*

–Cierto. A mí me llamó la atención que Italia, un país europeo con tantos

siglos de civilización y sofisticación, tuviera problemas en este sentido. Por ejemplo, cuando fui en el año 56 a estudiar allá, existía sólo un tipo de cine admitido por la crítica, que era el cine de denuncia; el neorrealismo era lo único que se admitía. La imposibilidad de una pluralidad, de una aceptación de lo diferente me pareció patética. La inseguridad argentina también se manifiesta en negar que haya otra cosa que esa particular solución que un grupo prestigioso propone en determinados momentos.

–Los títulos de sus libros, quizá por diferentes, han producido inquietud entre algunos críticos. ¿Es su intención provocar?

–Busco títulos que llamen la atención, por qué no, que tengan cierta poética del mal gusto. Yo no comparto ese afán argentino por la sobriedad. Si entendemos que todavía somos un pueblo inmaduro (digo esto por una cuestión histórica: el país empezó hace apenas un siglo), para qué ponernos corbata. Me parece que el adolescente tiene derecho a la estridencia. Por eso, elijo títulos estridentes que se acercan más a lo que somos.

–En Maldición eterna a quien lea estas páginas *presenta como protagonista a un norteamericano. Es la primera vez que un personaje suyo no es argentino. ¿Por qué esta variante?*

–Cuando empecé a escribir la novela, ya llevaba varios años fuera del país. Yo trabajo siempre con personajes que se me cruzan por el camino y, en este caso, fue un neoyorquino. Era un vecino en el Village, donde viví del 76 al 79. Se me había ocurrido que yo quería ser él. Pasaba por un momento especial de mi vida: había tenido problemas de salud, estaba definiéndose la cuestión argentina como muy mala, como durando para mucho tiempo, entonces veía todo muy negro. Me cansaba mucho el idioma, el tener que expresarme en inglés y, aunque lo he estudiado durante años, el inglés me resulta diabólico. Por prescripción médica tenía que ir a nadar todos los día a un gimnasio y veía ahí a este vecino que era más joven, que tenía una salud infernal y era americano, es decir, dueño del idioma inglés. Cómo hay gente que puede tenerlo todo en la vida, me decía. Un día empezamos a hablar y resultó que él odiaba ser norteamericano, odiaba el inglés y quería ser escritor. Se supone que un autor es una autoridad, la palabra lo indica. Pero yo no coincidía con la imagen que él tenía de un escritor traducido y más o menos leído, entonces le produje incomodidad. Al mismo tiempo, el muchacho era para mí una sorpresa, porque ¿cómo no podía sentirse bien con la salud que tenía y con todo lo demás? Nuestras conversaciones eran reales batallas, muy significativas, dignas de una novela.

–Antes habló de la estridencia adolescente, lo que me lleva a pensar en su novela Sangre de amor correspondido *que es, precisamente, la historia de un joven en el Brasil campesino. ¿Las tretas de la memoria, las mentiras que el adolescente cuenta, guardan relación, en su caso, con aquello*

que dice Octavio Paz refiriéndose al ser mexicano: mienten para alcanzar lo deseado, simulan para aproximarse al modelo?

–Sí, es una salida que el ser humano encuentra cuando la realidad se vuelve imposible. El chico de la novela existe, es un albañil que vino a trabajar a mi casa en Brasil, donde vivo desde 1980. Abrí la puerta y poco tiempo después me di cuenta de que tenía un personaje entre manos. Se trataba de alguien de otra edad, otro idioma, de otra condición social, un muchacho que estaba, cuando lo conocí, en los treinta años, fortísimo, con salud para regalar, pero había algo extraño en él. No designaba las cosas por su nombre, todo era barroquismo, tenía una necesidad notable de modificar o, por lo menos, de adornar la realidad. Evidentemente, no estaba bien en su realidad. Por eso se produjo instantáneamente la identificación y quise saber qué le pasaba. Le pedí que después del trabajo hiciera alguna hora extra frente a mi grabador. Al principio, me interesó captar el lenguaje metafórico del muchacho. Un lenguaje poético campesino de gran calidad. Quería registrarlo porque alguna vez pueda ser que tenga que trabajar con este nivel de lenguaje, pensé, y quiero ver de dónde se desprende el perfume. Empezó la pesquisa por el idioma, pero traído de la mano apareció todo un historial. Noté que tenía una relación especial con las mujeres, una relación de desprecio; sin embargo, entraba una mujer en el cuarto y temblaba de emoción. Sí, yo me enamoré una vez, me dijo, una vez quise mucho a una mujer de mi pueblo, pero cuando me vine a Río, ella perdió la razón. Me dio toda una versión de cómo había sucedido eso y yo supuse que era cierto. Después de un tiempo, volvimos al mismo tema, pero él modificó la historia. Entonces, advertí que aprovechaba la oportunidad de hablar y de ser escuchado para contarse a sí mismo versiones ideales de su adolescencia.

–Entre sus protagonistas no hay héroes. ¿Prefiere los antihéroes?

–Claro, porque me identifico con la gente que, como yo, ha sufrido la imposición de un rol. Un héroe es aquel que logra romper con todo y cambiar el destino. Yo querría cambiar muchas cosas, pero no puedo.

–En El beso de la mujer araña, *los protagonistas llegan a entenderse, pero en* Maldición eterna a quien lea estas páginas, *el vínculo entre el anciano y su cuidador termina mal. Tiene un final dramático como la mayoría de sus novelas. ¿No se salva nadie?*

–En *Pubis angelical,* las cosas terminan bastante bien ¿no? Pero es cierto que en esta otra novela todo acaba en una disolución. Sin embargo, aunque el anciano y su cuidador se separan, evolucionan como seres humanos cada uno por su lado, especialmente Larry, el norteamericano.

–¿Es posible evolucionar mediante el recuerdo mentiroso o las trampas de la memoria de las que se vale el protagonista en Sangre de amor correspondido*?*

–Yo traté de investigar la razón de las mentiras que el personaje se cuenta. Se trataba de un obrero brasileño, objeto de explotación, que no ve salida y que no puede aceptar su vida tal cual es. A tal punto le resulta asfixiante su vida que, si no inicia un despegue imaginativo, se muere.

–¿Cómo se ve usted ahora, frente al despegue internacional de su obra?

–Mi obra me facilitó mucho el contacto con la gente. Por aquella cuestión de la mirada severa argentina, yo había desarrollado una lentitud de reflejos en la conversación, en el trato cotidiano con los otros. Pero cuando fueron apareciendo mis escritos, la gente pudo verme de otra manera, y yo logré establecer mejores amistades. Creo que esto es lo principal, lo más importante que obtuve gracias a mis libros*.

Reina Roffé



Reina Roffé y Manuel Puig (Nueva York, 1981)

* *La presente entrevista a Manuel Puig es producto de varias conversaciones que mantuve con el autor argentino en la ciudad de Nueva York entre 1981 y 1983. R. R.*

ARCO '98

Ciento noventa y siete galerías están representadas este año en la decimoséptima edición de la feria de arte contemporáneo ARCO. Casi tres cuartas partes de las galerías proceden del entorno cultural de habla española y portuguesa: los países iberoamericanos, Portugal, el atlántico vecino al que está dedicado el pabellón temático de esta convocatoria, y España, país anfitrión del que acuden 89 galerías. Ya el año pasado ARCO tuvo ese mismo cariz «latino», aunque en esta ocasión el énfasis recaiga sobre los veinte galeristas portugueses que componen el capítulo «especial» de este certamen. Una plataforma comercial con esos rasgos distintivos permite ciertamente una aproximación a la actualidad artística de una región del globo terrestre que, si bien no está cohesionada desde el punto de vista «plástico», sí comparte una relativa indivisión lingüística.

El mapa se completa con 42 galerías de otros países europeos, en su mayoría de Francia y Alemania, nueve de EE.UU. y aportaciones más contadas que vienen de Canadá, Japón, Corea y Australia. Resumido de esta manera, es decir, enumerando los vagones estacionados en los andenes y diferenciando su procedencia, los trenes de cercanías y los de largo recorrido, el cosmos del arte actual que se oferta en la feria tiene todos los visos de responder a una existencia ordenada. Con todo, en cuanto se apean los pasajeros y se instalan los puestos a lo largo y ancho de la estación, la vida del arte contemporáneo muestra su verdadero aspecto: mucho más dispar, más abigarrado y más inasible que un horario de trenes.

Y, comoquiera que ese paisaje de acumulaciones puede hacerse intransitable, los organizadores de ARCO perfeccionan cada vez más el sistema de señalizaciones, caminos, sectorialización y, en suma, la *contextura* que da facilitades para situarse. Puesto que, a las diversidades geográficas, de tendencias, de compromisos, de técnicas, soportes y procedimientos artísticos, a la variedad de opciones de lo que se oferta no ya sólo de la actualidad, sino de otros momentos del siglo, acompaña necesariamente el desconcierto del transeúnte. De ahí que el orden de cosas de la exhibición tienda a parecerse al orden de opciones de lo que unos visitantes u otros (se esperan 200.000) pueden ir buscando a ARCO.

En este sentido, se han ampliado los programas específicos. Dos programas nuevos se han denominado *The 20th Century Revisited* y *Project Rooms.* El primero de ellos reúne las galerías que, como Marlborough, Claude Bernard y la Galerie de France, trabajan con obras de artistas de las vanguardias históricas. El segundo, coordinado por Sandra Gering, Soledad Lorenzo y Rosa Martínez, está compuesto por una sección de galerías que presentan propuestas concebidas expresamente para ARCO, de modo que convierten su *stand* en una instalación de artistas. Son 29 las galerías que engrosan este innovador apartado. Entre ellas están la australiana Greenaway Art Gallery, la galería Carles Tache, de Barcelona; la Pedro Oliveira, de Oporto; la italiana Giorgio Persano y la Camargo Vilaça, de Sao Paulo. Cada una cede su espacio a un autor; en los casos mencionados se trata, por este orden, de Juan Dávila, Jordi Colomer, Julia Ventura, Susy Gómez y Nuno Ramos. En esta sección el escaparate comercial se metamorfosea en espacio exhibitivo específicamente pensado para la experimentación. La repercusión pública de la feria ARCO va mucho más allá del ámbito del mercado. Decenas de miles de las personas que asisten no son clientes, esto es, consumidores de arte contemporáneo, sino gentes que se acercan a la feria como al escenario en el que se expone la actualidad artística, si así puede decirse, a modo de sucedáneo de una Bienal. La definición de programas específicos dentro de la feria tiene un efecto aclaratorio sobre la diversidad de funciones que el certamen cumple, según las variadas expectativas de su público.

Aparte de los programas nuevos, se mantienen *Cutting Edge,* iniciado el año pasado, en torno al cual se agrupan las 17 galerías seleccionadas que presentan «arte emergente», esto es, exponentes de artistas poco difundidos o nuevos, y *Arco Electrónico,* un foro dedicado a nuevas tecnologías que funciona desde hace tres años. El menú se completa con el grueso de las galerías, el sector de publicaciones, en el que están presentes numerosas revistas de arte de todo el mundo, la representación institucional, donde participan, por ejemplo, la Fundación Calouste Gulbenkian (Lisboa), el IVAM (Valencia) y la Fundación ICO (Madrid), que exhiben una pequeña selección de sus fondos artísticos y, desde luego, las secciones de Portugal y Latinoamérica, cuyas programaciones quieren tener, como indicaba al principio, un valor enfático en la feria.

«Latinoamérica en ARCO», que tiene voluntad de convertirse en sección fija de este certamen, ofrece un elenco bastante amplio de galerías de todo el continente y exponentes tan interesantes como las obras de José Alejandro Restrepo y Gerardo Suter. El caso de Portugal, de su actualidad artística, es, en esta afortunada ocasión, el centro de las miradas. Como estamos en vísperas de la Exposición Universal de Lisboa, este invitado de

honor luce el traje de gala que tan pocas veces gasta en su venturosa periferia. Se ha reforzado la presencia de artistas portugueses en una selección de galerías de Oporto y Lisboa que ha corrido a cargo del crítico Joao Pinharanda. Los galeristas Pedro Oliveira y Palmira Suso, ésta con obras de Jorge Pinheiro, están entre los representados. El cúmulo resultante de obras, nombres, planteamientos, coincidencias y divergencias que se tejen en el conjunto del certamen permiten, al menos por una semana, visualizar la constelación de la producción artística actual. El saber, en este caso, ocupa bastante lugar; exactamente el mismo que la oferta. Pero lo ópticamente inabarcable podría ser dominado en un libro de bolsillo, si hubiera un talento literario que lo redactase.

Javier Arnaldo



Sevilla, 1992

Teatro en Cádiz

Cádiz, que se mece en las aguas del Atlántico, es el lugar adecuado para albergar un Festival de Teatro que acoge las representaciones de los diversos conjuntos dramáticos de Iberoamérica. En su XII edición, el FIT dedicó un capítulo monográfico a México, con la representación de cinco obras, la celebración de un encuentro entre autores y directores de escena españoles y mexicanos, más diversas exposiciones.

Este monográfico incluyó un encuentro entre editoriales y publicaciones teatrales de México y España, una interesantísima exposición sobre «Joyas del vestuario teatral mexicano», otra de fotografías de Jorge Izquierdo y del colectivo Teatromaquia, así como la presentación de un disco informático sobre la historia de la escenografía mexicana del siglo XX.

El Festival Iberoamericano de Teatro, que se celebró en varios escenarios de Cádiz entre el 16 y el 25 de octubre, congregó a diecinueve grupos representantes de siete países. Argentina, España, Brasil, Colombia, Ecuador, México y Perú fueron los participantes este año. Entre otras actividades paralelas, destacó el Primer Encuentro de autoras, coreógrafas y directoras de escena iberoamericanas.

Estas sesiones estuvieron animadas –en un marco de diálogo y debate– por unas treinta y cinco autoras, directoras de escena y coreógrafas, que se planteaban como objetivos de la participación de la mujer los «lugares propios» del desarrollo de las artes escénicas de un lado y otro del Atlántico. Este primer encuentro, que se celebra con vocación de continuidad, fue coordinado por Sara Molina y Margarita Borja.

Sara Molina, que es directora de la compañía *Q Teatro* de Granada, señaló que a través de las ponencias, debates y mesas redondas, realizados a lo largo de este encuentro, se analizaron los múltiples problemas que afectan al hecho teatral, donde se buscaron los puntos comunes del desarrollo de las artes escénicas en el marco iberoamericano «desde la participación y la perspectiva de la mujer».

La intensa labor de estos grupos de trabajo llegó a una conclusión positiva: se creó una plataforma de información con delegaciones en Iberoamérica y España, con delegadas que mantendrán un espacio de interacción y

contacto que favorezca el intercambio de proyectos y espectáculos. Se verá si estas propuestas del Primer Encuentro (que se propone continuar en próximas ediciones del Festival) consiguen realizarse en forma concreta.

Otro elemento concreto que entregó el Festival fueron las obras. De los diecinueve grupos, pertenecientes a siete países, destacaron, según nuestro parecer, tres de ellos: *Periférico de objetos* (Argentina), *Palo q'Sea* (Colombia) y *Malayerba* (Ecuador).

El primero presentó *Máquina Hamlet,* de Heiner Müller, con puesta en escena y dirección de Daniel Veronese, Emilio García Wehbi y Ana Alvarado, con la colaboración del dramaturgo alemán Dieter Welke. Es, se ha dicho, una obra hermética, donde los responsables del grupo teatral argentino orientan su trabajo «hacia una de las creencias que acompañan a Heiner Müller en su escritura: el teatro como infinito depósito de elementos a ser transformados». En *Máquina Hamlet,* algunos personajes de la tragedia abandonan su contexto para transformarse en símbolos atemporales. «El príncipe Hamlet –un muñeco que representa un cuerpo en plena decadencia– adopta la postura de espectador de su propio drama». La obra utiliza temas recurrentes: la violencia, el cambio, el sentido de la destrucción. Los montajes de este grupo usan muñecos y maniquíes de tamaño natural, con inquietantes efectos. Algo que recuerda, sin ánimo mimético, el mundo del gran dramaturgo polaco Tadeusz Kantor.

La música tradicional de la costa atlántica colombiana, con raíces africanas, es el tema de *Concierto Palo q'Sea.* Con el tiempo *Palo q'Sea* ha transformado sus conciertos en un espectáculo músico-teatral en el que se combinan –persuasivamente– «la sorpresa, la danza, el fuego, la poesía, las coreografías, la puesta en escena de fragmentos teatrales...». Este grupo colombiano presentó también una creación colectiva: *No me conoces,* teatro de calle que es imagen de la Colombia actual, «donde la muerte está en todas partes».

El conjunto *Malayerba,* de Ecuador, fue una agradable sorpresa. Representaron *Pluma y la tempestad de estos tiempos,* de Arístides Vargas. El Grupo Malayerba nació en Quito en 1979 como un equipo de actores profesionales con carácter independiente y destinado a la producción de un teatro latinoamericano que exprese la realidad en un lenguaje propio. A los veinte montajes realizados durante estos quince años, añade su labor formativa; desde hace un año cuenta con una casa propia y sostiene un laboratorio teatral permanente donde alrededor de cuarenta jóvenes reciben formación actoral.

Pluma (que dirige su autor) es un cuento campesino transformado en una obra urbana, pero que recoge los mitos primitivos, comparándolos con lo

que sucede en la actual realidad. Así, explica el autor, «el bosque del cuento primitivo, por ejemplo, es el barrio peligroso de nuestra modernidad». Y añade: «*Pluma* es un antihéroe que atraviesa por determinados estadios que le van conformando como un individuo que no cree en nada porque la historia de los hombres no le ha enseñado nada».

Es un espectáculo excelente que supera los lugares comunes acerca de la evolución de los países «subdesarrollados» según la óptica eurocentrista; esta *Malayunta* debe tener una buena influencia en su pequeño y alejado país, y es ejemplo de una cultura abierta, sin prejuicios folcloristas.

Asimismo tuvieron buen nivel las obras presentadas por México, país al cual dedicó el Festival un espacio monográfico, que también incluyó exposiciones, como «Cien años de teatro en México» y «María Teresa Montoya, una vida dedicada al teatro». La puesta de *El cántaro roto,* de Heinrich von Kleist, por la Compañía Nacional de Teatro –que dirigió el alemán Harald Clemen– mostró la universalidad de la obra, traspuesta sin esfuerzo al mundo mexicano.

Los ejecutivos, de Víctor Hugo Rascón Banda, y dirección de Luis de Tavira, presenta la reunión de unos ejecutivos, precisamente, en la sala de juntas de una sucursal bancaria. Allí se habla de las graves crisis políticas, sociales y económicas que sacuden también su posición relativamente privilegiada. Es por lo tanto una obra que refleja una actualidad, un «teatro de reflejo», como apunta Vicente Leñero.

El Teatro de Arena, por su parte, salió de la candente realidad mexicana del presente para atreverse con la perenne actualidad de Shakespeare en *Hamlet.* Una vez más se reescribe la tragedia isabelina y universal, tan mexicana como shakespiriana, menos audaz que la ya vista *Máquina Hamlet* argentina, pero también dispuesta a beber en el inagotable mar del genio.

También de México llegó *Los perdedores,* de Vicente Leñero, que produjo *El Milagro,* una compañía de teatro independiente que se ha especializado en el desarrollo íntegro de obras. También se aplica al diseño de producción en arte (cine y teatro). Por cierto, la productora se inició con la notable película *Cronos,* de Guillermo del Toro.

Menos atractiva es la propuesta del Centro Andaluz de Teatro, *Madre Caballo,* de Antonio Onetti. El problema de la droga se alude desde el título, pero también se asocia a la *Madre Coraje* de Brecht, metáfora reconocida por el autor. La asociación provocada no favorece a esta obra ampulosa, protagonizada, eso sí, por una gran actriz, Terele Pávez.

Brasil no estuvo muy representado (la lengua es un escollo) y por eso destacó únicamente su espectáculo de danza contemporánea *Desiderium,* con coreografía de Tuca Pinheiro y dirección de Sully Machado.

Las actividades paralelas fueron destacadas e importantes, asegurando para el Festival de Cádiz su función como lugar de encuentro entre ambos lados del mar. Junto a los numerosos actos y muestras mexicanos –«Visiones de la escena mexicana», «Danzón dedicado al teatro mexicano», «Joyas del vestuario teatral mexicano», «Mujeres del siglo XX», las exposiciones citadas más arriba y un Encuentro México-España de autores y directores de escena– hubo muchos otros puntos de intercambio más informales. Parece deseable que ciertas dificultades mencionadas allí, como las restricciones de presupuesto, no interrumpan este Encuentro, cuya importancia ya no es local, sino que une a todo el continente iberoamericano.

Roma Mahieu

Carta de Inglaterra

Guy Fawkes y Williams Shakeshafte

La primera semana de noviembre tiene algo de paso del Ecuador en el súbito, aunque anunciado, descenso al invierno inglés. Bautizada con el nombre de uno de los personajes más odiados de la historia de este país, la noche del cinco de noviembre o *Guy Fawkes Night* pervive desde hace casi cuatrocientos años en la memoria y el folclore británicos con la fuerza de un rito pagano. En el acaudalado pueblo de Lewes, no muy lejos de Brighton y las playas y acantilados del sur, las procesiones, hogueras y fuegos artificiales alumbran la penumbra temprana del norte y recrean un ambiente de carnaval que no termina de casar con el frío intenso del mes. Durante las semanas previas a la celebración, los niños reúnen leña para encender las futuras hogueras, los mayores erigen efigies de madera y trapo que rellenan de petardos y bengalas, y el ambiente, caldeado pocos días antes por el invento norteamericano de la noche de *Halloween,* se carga de expectación y alegría no resuelta. Hay algo se diría levantino en la profusión de petardos que aturden al paseante tardío y le avisan de la cercanía de la fiesta, aunque los ingleses, siempre más comedidos, disimulen y hayan aprendido a escuchar a mensajeros tan ruidosos como si oyeran llover.

Guy Fawkes, o Guido Fawkes, como quiso ser llamado, pudo soñar alguna vez con la gloria, pero no creo que imaginara nunca que su nombre iría asociado a una de las noches más populares del año. Fawkes ha pasado a la historia como un traidor y, en efecto, su vida es un encadenamiento de conjuras, misiones secretas y labores de espionaje que lo convierten en una especie de Kim Philby del primer barroco. Católico practicante y un punto fanático, dedicó la mayor parte de sus esfuerzos a luchar por la causa papal en suelo inglés, lo que explica sus temporadas como soldado mercenario en Flandes y su larga estadía en la Corte de Felipe III, al que intentó convencer, sin lograrlo, del vigor e intensidad del movimiento católico en Inglaterra. A principios de 1605, Fawkes se convirtió en el brazo material de una conspiración que buscó derrocar a Jacobo I, monarca protestante y sucesor de Isabel I. Jacobo había decepcionado a la perseguida comunidad católica al suscribir la política de su antecesora y rechazar o ignorar los intentos de aproximación y peticiones de amnistía de algunos nobles católicos. El plan de los conspiradores

incluía volar el Parlamento en la apertura del nuevo curso, aprovechando la presencia del rey y sus más importantes consejeros, y provocar al mismo tiempo una insurrección armada en el norte del país, donde residían algunos de los disidentes más notables. Se esperaba también, un tanto ilusoriamente, que el imperio español ayudaría con sus vastos recursos al éxito de la empresa, pero los sucesivos emisarios enviados a la corte de Felipe III, sólo consiguieron buenas palabras y vagas promesas. Al cabo, esta conjura, que ha pasado a la historia con el nombre de *Gunpowder Plot* (la conjura de la pólvora), incluyó a un número muy limitado de nobles ingleses, pero su fracaso salpicó a la entera comunidad católica y ayudó más que ninguna medida real o estatal a la creación de un genuino espíritu anticatólico en la sociedad inglesa. En la madrugada del 5 de noviembre de 1605, un grupo de soldados liderados por Sir Thomas Knevett, miembro del consejo privado del rey, registró los sótanos del Parlamento y allí dio «con un hombre corpulento y desesperado» que dijo tener por nombre John Johnson; no muy lejos de él, instalados bajo la sala principal del edificio, se encontraron unos 36 barriles de pólvora. El apresamiento de Guy Fawkes, que así se llamaba realmente el intruso, frustró una conjura cuyas cabezas visibles iniciaron su huida de la capital, e instauró un prolongado ambiente de confusión en la sociedad londinense: nadie ignoraba que el rey había sobrevivido a un golpe de Estado, pero los detalles exactos de la conspiración tardaron en ser conocidos. La noticia era una excusa perfecta para que los londinenses se entregaran a unos de sus entretenimientos favoritos: encender hogueras callejeras; en teoría, el fuego era visto como una forma de expresar la alegría popular, aunque uno tiende a suponer que en la práctica cualquier excusa era buena para evitar el frío de noviembre y arrimarse al calor de las piras prendidas.

La noche del cinco de noviembre ha quedado en la memoria de muchas canciones populares. Una de las más conocidas, a pesar del sorprendente anacronismo de la última línea, expresa a la perfección el peligro ominoso de la conjura («remember, remember») y su poder de sugestión en la sociedad inglesa:

Remember, remember,
The Fifth of November,
Gunpowder treason, and plot.
I see no reason
Why gunpowder treason
Should ever be forgot.
Hurra boys! Hurra!
Make the bells ring.
Hurra boys! Hurra!
God save the Queen.

(Recuerda, recuerda, / el cinco de noviembre, / la conjura de la pólvora y la traición. / No veo por qué / la pólvora y la traición / debieran ser olvidadas. // ¡Hurra, muchachos!, ¡Hurra! / Haced sonar las campanas. / ¡Hurra, muchachos!, ¡Hurra! / Dios salve a la reina.)

Aunque es tentador pensar lo contrario, España jugó un papel discreto aquella noche. Lejos quedaban los tiempos en que Felipe II había intentado reclamar lo que por unos pocos años fuera suyo. Es cierto que don Juan de Tassis, embajador no plenipotenciario de Felipe III en Londres, había tratado a algunos de los nobles católicos involucrados en la conjura, pero también lo es que había decidido prescindir de su presencia al poco de llegar a Londres y que en ningún momento tuvo conocimiento de sus intenciones. Lo mismo puede decirse del Vaticano, cuyo interés por la suerte de los católicos ingleses decreció progresivamente a partir de la muerte de Isabel I. Sin embargo, aún hoy las procesiones de Lewes incluyen efigies e imágenes del Papa a las que se prende fuego y arroja a la hoguera, costumbre que guarda un desafortunado parecido con posteriores prácticas del Ku-Klux-Klan. Éste es, sin duda, uno de los elementos más sorprendentes o inquietantes de la procesión a ojos de un observador español, sea cual fuere su relación con la Iglesia católica. Son demasiados siglos de obediencia casi genética a la autoridad religiosa como para que el espectáculo de una efigie papal en llamas no provoque un leve escalofrío o temblor en la nuca. Los gritos y expresiones que acompañan su paso por las calles del viejo casco urbano le hacen a uno pensar si cuatrocientos años no habrán pasado en vano.

Con todo, el verdadero protagonista de las procesiones sigue siendo Guy o Guido Fawkes: su efigie barbada (o *guy,* en el lenguaje popular) preside las diversas procesiones que se suceden por las calles de algunos pueblos y concita el odio entusiasmado de los espectadores. No siempre guarda un parecido físico con el verdadero Fawkes, pero en la mayoría de los casos su tronco hecho con telas y maderos alberga los suficientes petardos y bengalas como para que su caída a la hoguera, donde la procesión llega a su fin, sea todo un espectáculo. El único lugar donde jamás se ha quemado un *guy* es el colegio de St. Peter en Yorkshire, y ello porque Fawkes estudió allí, y se piensa, desde cierta justicia poética que no excluye el humor, que sería de mal gusto quemar a un antiguo alumno.

Es, en fin, sorprendente asistir a un espectáculo de esta naturaleza en Inglaterra, y más si se considera que estamos a principios de noviembre y que la celebración tiene lugar en días laborables. Sospecha uno que su pervivencia tiene que ver, ante todo, con su espíritu originalmente confrontacional: Guy Fawkes ha dejado de ser un simple pelele o cabeza de turco para convertirse en el símbolo de todo cuanto ha amenazado en un tiempo a Inglaterra; es un espectro o fantasma invocado cada invierno para que, mediante el entusiasmo del odio, la sociedad inglesa perciba su propia unidad oculta. No importa que la Inglaterra refrendada anualmente ante las piras encendidas sea una ficción, un vestigio de antiguas pasiones; al fin y al cabo, la ficción no es sino una realidad estilizada, subrayada. Y si bien la

procesión de Lewes tiene algo de circo, un no sé qué de paródico que aumenta con cada nueva representación, por debajo de su aparente inconsciencia late un orgullo de raza que no es ocioso tildar de excluyente o intolerante.

Una cosa es cierta: a pesar de su larga historia de unidad y estabilidad política, o tal vez precisamente gracias a ella, ciertos secretos pasados siguen provocando la sorpresa en una Inglaterra que no acaba de aceptar su propio presente. La ficción imperial no deja de recibir golpes, alguno tan trivial o anecdótico en apariencia como el propinado por Richard Wilson en las páginas del suplemento literario del *Times*. Según este catedrático de estudios renacentistas de la Universidad de Lancaster y experto en la vida y milagros de William Shakespeare, el esquivo bardo habría sido en su origen un criptocatólico educado en Stratford y Lancaster por sacerdotes jesuitas, un joven brillante asociado a la causa católica a quien la onda expansiva provocada por la ejecución de su maestro Thomas Campion habría llevado a Londres y a un dudoso destino en los teatros de la capital. En rigor, la tesis no es nueva. En un libro publicado hace once años, *Shakespeare: the «lost years»* (Shakespeare: los «años perdidos»), el crítico Ernst Honigmann adelantó la doble hipótesis, ya planteada en 1937 por Oliver Baker y siete años más tarde por E. K. Chambers, de que Shakespeare había pasado parte de su juventud en el condado de Lancashire, en el noroeste de Inglaterra, en calidad de sirviente en varios hogares católicos, y de que es la misma persona que aparece bajo el nombre de William Shakeshafte en la lista de protegidos de la familia Hoghton, conocidos católicos de la zona. En cualquier caso, lo que hace del artículo de Richard Wilson una lectura apasionante, a pesar de su prosa densa y enrevesada, es el detalle con que traza no sólo la biografía temprana de Shakespeare, sino también el mapa espiritual de la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVI, mucho más complejo de lo sugerido habitualmente por los manuales de historia.

Una de las preocupaciones centrales de Richard Wilson es comprender por qué un joven ambicioso y con talento como Shakespeare o Shakeshafte residió más de medio año en el condado de Lancaster, que por aquel entonces era un lugar inhóspito y apartado de los principales centros culturales del país. La respuesta de Wilson tiene la complejidad y enjundia de los mejores relatos de Le Carré, y es imposible hacerle justicia en el corto espacio de estas líneas. Baste decir que hacia 1580 el joven Shakespeare se hallaba enrolado en el seminario jesuita de Douai, en su villa natal de Stratford, donde su talento verbal no había pasado desapercibido. El seminario de Douai había sido creado pocos años antes con los beneficios de las minas de aluminio propiedad de la familia Hoghton, en Lancashire, y actua-

ba por deseo de su patriarca, Alexander Hoghton, como una especie de centro de reclutamiento de jóvenes católicos. Allí Shakespeare tuvo como profesores a Simon Hunt y John Cottom, y es este último el que enlaza la figura del escritor con la del carismático predicador Thomas Campion, cuya llegada al hogar de los Hoghton, a finales de 1580, coincide con la del escritor. En realidad, sugiere Wilson, Shakespeare llegó a Hoghton Tower como parte de la comitiva de Campion, formada por aquellos alumnos de Douai cuyo «celo, alegría y pasión» los hacía dignos de entrar en los seminarios católicos del continente. La estancia de Shakespeare en Lancashire habría formado parte, pues, de una etapa de aprendizaje previa al cumplimiento de su vocación religiosa. Por otra parte, la dicción exaltada de Campion explica el cambio de nombre sufrido por Shakespeare y otros, al afirmar que aquellos jóvenes debían seguir el ejemplo de San Pablo y «abandonar sus nombres como los veteranos ofrecen su sangre». Así, un tal Parsons se convirtió en Doleman; el propio Campion cambió su nombre por el de Hastings; y William Shakespeare adoptó la forma arcaica de su apellido, pasándose a llamar Shakeshafte. En todo esto había tanto un deseo de ocultación como un intento por parte de Campion de otorgar dimensiones épicas a su labor de zapa de la ortodoxia anglicana. Campion, de verbo fácil y entusiasmo contagioso, permaneció en el hogar de los Hoghton hasta el 15 de mayo de 1581, y desde allí hizo todo lo posible por galvanizar la resistencia católica en el norte de Inglaterra. No es difícil, pues, compartir el travieso entusiasmo de Richard Wilson cuando afirma: «Si Shakespeare y Shakeshafte fueron la misma persona, el escritor fue miembro de un hogar que durante al menos seis meses albergó la jefatura y cuartel de invierno de la Contrarreforma inglesa».

¿Un Shakespeare católico? ¿Un Shakespeare destinado al sacerdocio y a agotar su juventud en un seminario francés? Ciertamente, su camino se confunde muchas veces con el de figuras cercanas o no ajenas a «la conjura de la pólvora», y no deja de tener su atractivo imaginar qué debió pensar o sentir el escritor en los días finales de 1605, cuando muchos de sus compañeros en Douai o Lancashire cayeron víctimas de la represalia real. El resto de la historia no es menos edificante. Como en las buenas novelas de aventuras, aquel joven ambicioso llamado Shakeshafte salvó su vida gracias a la muerte ajena: Thomas Campion, apresado en el verano de 1581, moriría en la horca el 1 de diciembre de aquel mismo año. Antes o después de esa fecha, Shakespeare entra en Londres como parte de la compañía del conde Derby y guarda un sólido silencio sobre su pasado que la popularidad de sus obras se encargará de hacer aún más evidente. La distancia entre el posible sacerdote y el seguro dramaturgo puede parecer abismal, pero una consideración más demorada de su escritura induce a

pensar que Shakespeare revivió con frecuencia su estancia en la torre de los Hoghton, que habría de habitar su memoria como un edén oculto y apenas tocado por las palabras. Pues, como muy bien afirma Richard Wilson, «en un mundo que exigía visibilidad y uniformidad, Shakespeare forjó su diferencia a partir de un secreto más oscuro que la penumbra del confesonario».

Jordi Doce



Sevilla, 1992

Carta de Chile

Los talleres de poesía

Estas líneas nacen como fruto del contacto personal con un taller de poesía chileno, el de la Fundación Pablo Neruda, que me invitó a su sede como poeta español, para participar en calidad de primer becario internacional en sus sesiones, con motivo de la celebración de los diez años de su existencia. En esas sesiones (desarrolladas entre el 18 de noviembre y el 7 de diciembre del año pasado) y en mi contacto con numerosos poetas chilenos pude constatar el fenómeno del «taller de poesía» y de su importancia en el desarrollo de la poesía chilena de las últimas décadas. Así que indagué en este llamativo hecho para poder dar a conocer este peculiar fenómeno de la lírica de un país que ya ha dado a la lengua castellana –como prefieren llamarla allí– dos premios Nobel, precisamente con la poesía, y que presenta al poeta Nicanor Parra como un candidato a su obtención.

Nacen los talleres de poesía en la década de los 60, en la Universidad de Concepción (a unos 500 km al sur de Santiago), gracias al apoyo de la Fundación Ford. Formaban parte de ese taller escritores como Fernando Alegría y Gonzalo Rojas, y se denominó «Taller de los Diez». Este primer taller marcó una presencia y, tras dos años, comienzan a formarse otros talleres. En los años 70, la Pontificia Universidad Católica de Chile forma su primer taller, integrado por doce becados, y denominado «Taller de escritores de la Universidad Católica», que dura dos años, hasta el golpe militar de Pinochet en 1973.

En el primer período de la dictadura desaparecieron los talleres, hasta que en la década de los 80, un miembro del taller de la Universidad Católica, Jaime Quezada, funda, en la Sociedad de Escritores de Chile, un taller para sus integrantes. Lo constituían una veintena, y también celebraban lecturas públicas. Fue, en tiempos de férrea censura, un lugar de reunión y de apertura de nuevos espacios culturales. Tuvo unos tres años de existencia, hasta el año 85.

Fue el propio Jaime Quezada quien a finales de 1988 creó los talleres de la Fundación Pablo Neruda, respetando las características de los primitivos. Son sólo diez los poetas becados, seleccionados por un jurado en convocatoria pública, y que reciben una beca en dinero al mes (unos 150 pesos) por el trabajo de los nueve meses que dura el curso. El lugar de tra-

bajo es la casa de Pablo Neruda *La Chascona,* en que vivía el poeta en Santiago con Matilde Urrutia, y que hoy es casa-museo. La Fundación Pablo Neruda tiene además otro taller para poetas más jóvenes (de enseñanza secundaria o media), de tres años de antigüedad, en la casa de Valparaíso del poeta, *La Sebastiana.* En este caso, aunque también hay selección, no se paga a los poetas. Lo dirige un ex miembro de *La Chascona,* Sergio Muñoz Arriagada. Y éste es un fenómeno común. Muchos de los miembros de los talleres, cuando salen de los mismos, forman nuevos talleres de poesía, creando un efecto en cadena bastante notable. Pero no son sólo ellos los que forman otros talleres, sino que cualquiera puede crearlos. Y el hecho es que hoy en día, en el ámbito cultural chileno, existen incontables en todos los géneros literarios, con distintos niveles y para todas las edades. Eso sí, todos tienen en común el que son los alumnos los que pagan al director. De ahí que se entiendan muchos de ellos como un medio de subsistencia más del artista. La calidad de los mismos dependerá de su director.

En cualquier caso, nos vamos a centrar en la dinámica de trabajo, como es el caso de los de la Fundación Pablo Neruda. Pero para ello tenemos que hablar del espíritu o la filosofía que los anima, heredero directo de los primeros talleres de poesía chilenos.

No debe, en primer lugar, confundirnos la palabra taller. Tampoco debemos identificar un taller literario o de poesía con un curso de literatura, ya que no son sesiones teóricas, sino reuniones conversacionales. Los talleres están dirigidos por escritores y poetas de cierta entidad, con experiencia de trabajo y vida que encauzan sesiones de trabajo con otros escritores y que laboran sobre una determinada obra literaria, suya o de otro autor. Su fin no es hacer escritores, sino contribuir a que un participante tenga oficio, rigor, disciplina, autocrítica y entre en contacto con semejantes suyos, enriqueciéndose mutuamente. Los resultados individuales que logre cada asistente dependerán de su esfuerzo, de la capacidad orientadora del director y del entramado que tejan los asistentes. Por eso no hay dos talleres iguales, ni dos promociones semejantes en los que llevan funcionando más de un año. Pero lo mejor es que nos concretemos al quehacer de uno de ellos, y en el que he podido participar como un miembro más.

Como ya señalé, hay un *numerus clausus* de diez personas, más dos directores, para evitar monopolizaciones, que son los poetas Floridor Pérez y Jaime Quezada. Los diez miembros, elegidos por concurso público, tienen edades que han de oscilar entre los veinte y los treinta años. Durante los nueve meses que dura el taller los integrantes han de realizar un proyecto de obra poética y someter sus textos a una revisión (ordenar/reordenar el poemario). Para ello disponen de una sesión todos los lunes, en el comedor

pensar que Shakespeare revivió con frecuencia su estancia en la torre de los Hoghton, que habría de habitar su memoria como un edén oculto y apenas tocado por las palabras. Pues, como muy bien afirma Richard Wilson, «en un mundo que exigía visibilidad y uniformidad, Shakespeare forjó su diferencia a partir de un secreto más oscuro que la penumbra del confesonario».

Jordi Doce



Sevilla, 1992

de *La Chascona,* de 7:30 a 9:30. Después de las sesiones iniciales y de la lectura de los proyectos, se dedican sesiones monográficas a cada uno de los integrantes. El resto de los miembros poseen las fotocopias de los textos del proyecto y también de una poética que cada uno elabora. Esta poética, más que un ejercicio retórico, consiste en una mirada y reflexión sobre la propia poesía, en la que se explicitan la motivación, las influencias, las lecturas, etc. Después de la lectura por parte del poeta de su proyecto (que quizás ha ido modificando y reordenando durante el curso) y de su poética, un miembro del taller, elegido en las primeras sesiones al azar, traza una primera crítica de los textos leídos. Esta crítica da pie a los restantes miembros para iniciar los diferentes comentarios que surjan, entablándose así una discusión, en la que naturalmente interviene el poeta protagonista.

Además de las sesiones de cada uno de los poetas y de las sesiones de apertura y cierre del curso, hay otras dedicadas a otras parcelas relacionadas con la poesía, como son, por ejemplo, la invitación de autores de «presencia», tanto chilenos (Nicanor Parra, Gonzalo Rojas) como otros que pasan por Santiago, bien sean poetas, como el caso del nicaragüense Ernesto Cardenal, el ecuatoriano Jorge Adoum, la argentina Olga Orozco, bien sean críticos, como René de Costa, o dramaturgos como Arthur Miller. Pero también autores noveles o poetas de otros países, como ha sido mi caso. En esas ocasiones «especiales» se permite la asistencia a los miembros del taller de otras promociones.

Además, existen los *Cuadernos de la Fundación Pablo Neruda,* una revista literaria que cuenta ya con ocho años de publicación y 27 números, y en la que también tienen cabida los poemas de los miembros del taller. Por si fuera poco, ya se han publicado dos antologías de éstos, una en 1988 y otra en 1990, y se está preparando una tercera que dé cuenta de estos diez años. Y es que muchos de los integrantes han ganado –incluso ganan mientras duran los cursos– diversos concursos literarios como es el caso, por ejemplo, del premio Gabriela Mistral, otorgado por la Municipalidad de Santiago, que ganó en 1993, mientras era participante, Víctor Vera (con *Rerum Terraquea*), o el caso de Rodrigo Rojas, quien publicó su libro *Desembocadura de cielo* en las mismas condiciones, y cuyos dos primeros capítulos obtuvieron el premio en la categoría juvenil del mismo galardón. Muchos de los proyectos trabajados durante el curso ven luego la luz editorial, tanto al ser premiados como editados por los propios autores. Y aunque uno nunca puede fiarse de los premios, se supone que este hecho avala, en cierta forma, el trabajo llevado a cabo.

Completan los talleres de la Fundación Pablo Neruda su actividad anual con la visita –junto con los miembros de *La Sebastiana*– a la casa del poeta en Isla Negra, donde se les ofrece una comida.

Como pude comprobar con mi propia experiencia, los talleres de poesía son un fenómeno vivo, que se encuentra en plena ebullición, dentro del corazón de la poesía chilena. Constituyen un lugar de encuentro entre jóvenes autores y un marco propicio para el desarrollo del intercambio y la génesis poética. Por los mismos están pasando poetas que sin duda serán autores importantes en su país. Es por ello que su aparición y creciente desarrollo (se habla incluso del excesivo número de los mismos) debe ser un objeto más de estudio dentro del fenómeno poético en las letras chilenas, que debe interesar en sí mismo al estudioso, al crítico, al historiador de la literatura y a los poetas.

Juan Manuel Martínez

PUNTOS DE VISTA



Puerta Llana, Adarve (Toledo)

La canción de quien quiso ser el hijo del verdugo

¿Qué tenemos aquí? Un leviatán de mil páginas que dice ser el texto íntegro de 34 cuadernos, idénticos en formato, que E. M. Cioran completó entre los veranos de 1957 y 1972. Dichos cuadernos fueron descubiertos a la muerte de Cioran por Simone Boué, una de las pocas personas de confianza del solitario aforista. Simone Boué murió accidentalmente en septiembre de 1997, dejando tras ella un breve prefacio. Su presentación, escrita en un tono reverente, y, en lo referido a un asunto político-literario crucial, airadamente defensivo, deja sin respuesta un obvio interrogante.

¿Deseaba Cioran la publicación póstuma de este *journal* a menudo repetitivo, mónotono y en ocasiones indiscreto? En cierto momento, en junio de 1971, por ejemplo, Cioran parece haber planeado la publicación de un conjunto de extractos de estos *cahiers* bajo el característico, incluso emblemático, título de *L'erreur de naître.* En otras etapas de su escritura, no obstante, Cioran parece haber entendido estas anotaciones como una suerte de ejercicio terapéutico, una forma de ocupar la mano en la práctica de la escritura durante largos períodos de esterilidad y frustración. «Este ejercicio diario tiene sus ventajas; me permite arrimarme a las palabras y verter tanto mis obsesiones como mis caprichos».

Simone Boué niega que estas voluminosas entradas constituyan un diario. Más bien, afirma, se trata de borradores, de bosquejos. Sin embargo, gran parte de este compendio funciona de hecho como un diario, repleto de anécdotas, de anotaciones de encuentros personales, de sucesos literarios y exasperaciones íntimas. Boué trae a colación la costumbre de Cioran de borrar los nombres propios de sus personajes, que sustituye por iniciales (por lo común transparentes) o una X, como posible prueba de la voluntad de Cioran de que sus *carnets,* después de todo, fueran publicados. Pero aquí, de nuevo, reina la opacidad. ¿Llegó la fallecida editora, que asegura haber sido testigo de muchos de los incidentes aquí reproducidos, a imponer su juicio a la hora de decidir qué pasajes debían ser omitidos o travestidos? ¿Cuán virginal o completa es esta crónica *d'outre-tombe?* La cuestión adquiere cierta urgencia en relación con algunas

entradas extrañamente asordinadas referidas al ideario político del joven Cioran. A Boué le indigna que estos pecadillos de un «jeune homme provocateur et fou... dans un lointain passé» hayan llevado a muchos a denigrar o atacar la figura de Cioran. Pero la ausencia de información acerca de cuáles fueron sus decisiones editoriales podría empeorar la situación. Que un legado tan masivo y publicado de modo tan portentoso haya aparecido sin una adecuada justificación o aun elucidación editorial, roza el escándalo. Que ello suceda en un volumen publicado por la más prestigiosa de las editoriales francesas es un motivo evidente de tristeza.

Este libro –si en verdad fue concebido como tal– no invita a una lectura secuencial, sino más bien a una selección azarosa. Pero «invita» es aquí la palabra incorrecta. Entre las muchas antologías temáticas que podrían elaborarse a partir de estos *Cahiers,* la más saliente es la dedicada al odio, sea dirigido a los demás o a uno mismo. Este motivo domina la producción de Cioran. Los cuadernos no añaden mucho a la combinación de bilis y negativismo característica de su autor, pero hacen de íntimo telón de fondo al resto de su obra. Cioran define su misión como una rebelión contra la vida y contra la especie humana, en tanto que encarnación abyecta de un propósito vulgar e ilusorio. «Me hubiera gustado ser el hijo de un verdugo» (De Maistre y su adhesión a la nobleza eminente de la pena capital son una influencia manifiesta). La guerra nuclear sería «una maravilla... al fin el mundo sin hombres». Tal es el «horror de sí mismo» de Cioran que se esfuerza por otorgar una finalidad al sentimiento de abyección. Qué absurda la urgencia de autoconocimiento propuesta por Sócrates. «Je hais les jeunes»; su mera juventud le recuerda a Cioran su propio pasado, digno de condena, y sus pretensiones biológico-morales sobre el futuro, que considera una locura. «Uno sólo ama de verdad a un amigo cuando está muerto». «Vivir es segregar bilis».

A la hora de examinar su propia *nervosité,* Monsieur Cioran considera a Hitler como su único rival: «par tempérament j'étais un Hitler sans fanatisme, un Hitler *aboulique...»* Su percepción cardinal, a la que llegó antes de cumplir los veinte años, es la de la criminalidad inherente al proceso de generación. «Los padres son o unos irresponsables o unos asesinos». Este axioma (de ningún modo original) entraña una misoginia recurrente y a menudo brutal. Con muy pocas, aunque significativas, excepciones –entre las que se encuentra Elizabeth de Austria, a cuya memoria Cioran rinde tributo en un estilo a un tiempo macabro y *kitsch–* las mujeres son un divertimiento trivial, que es mejor evitar. Si Hitler, en las horas crepusculares vividas en el *bunker,* hubiera replicado «no» a la fórmula «¿es usted ario?», planteada durante su boda con Eva Braun, ese «no» hubiera sido «la respuesta más extraordinaria de la historia». Por el contrario, dijo

«sí», sucumbiendo a la rutina pequeño-burguesa. (Esta viñeta taciturna muestra al mejor Cioran).

Cahiers 1957-1972 exhibe, con estridente reiteración, algunas de las fuentes de su odio. Cioran se siente exiliado incluso de su propio exilio. Tanto Rumania como la lengua rumana, en la que lloró por vez primera, en la que por primera vez reconoció la vileza de la historia y de la condición humana, rondan obsesivamente su existencia parisina. Los mensajes y visitantes provenientes de ese pasado calcinado son deseados y temidos con igual ardor. Hay dolencias físicas que el orgullo incompetente de los doctores franceses tiende a rebajar y degradar al calificarlas de psicosomáticas. Sobre todo ello persiste la náusea humillante del insomnio. Es tal su obsesión que uno podría reunir a partir de estos cuadernos un auténtico florilegio de «noches en blanco». Cioran se demora en todos y cada uno de los aspectos torturadores del insomnio. ¿Quién sino Cioran establecería una equivalencia entre el insomnio y la tiranía «desde Calígula hasta Hitler»? El déspota «yace despierto, eso le define». Cuando las palabras demuestran ser una barrera, cuando la propia existencia parece el fruto de un vulgar error, el insomnio entumece y exaspera a un tiempo al cerebro. ¿Existe alguna otra salida aparte del suicidio? La cuestión es sopesada una y otra vez. Todos los textos de Cioran gravitan en torno a ella.

Esta obsesión central y la «contra-retórica» que genera nos llevan, inevitablemente, a preguntarnos sobre la seriedad o gravedad de la escritura de Cioran. ¿Hasta qué punto se creía Cioran su propio nihilismo histriónico? ¿Cuánto hay de pose en su obra, cuánto de actuación deliberada en un estilo neorromántico? ¿No se halla su verdad amarga inextricablemente entrelazada con la mentira? Cioran no se suicidó, ni se desmoronó en un silencio enloquecido. En este punto el contraste con Artaud es más que sugestivo. Y aunque hizo de la más absoluta soledad su contraseña –«SEUL vivant et SEUL mort», como escribe Boué con pompa severa– de hecho Cioran hizo pública (publicó) su vocación de suicida, su desprecio por la gran mayoría de sus congéneres y su convencimiento de su propio virtuosismo intelectual/formal. Emplácense estos *Cahiers* al lado del *Zibaldone* de Leopardi y la comparación es poco afortunada para los primeros. La desesperanza de Leopardi no es menos profunda, pero posee una mayor trabazón filosófica y se halla ennoblecida por su –por lo común infalible– discreción emocional. En demasiadas ocasiones, Cioran parece actuar como un empresario de «l'infini négatif».

No obstante, son muchos los pasajes que nos hacen sonreír aviesamente. Las asperezas de Cioran al respecto de otros escritores y pensadores, vivos o muertos, fueron pregonadas por todo París. Estas páginas le sir-

ven de fiel desahogo. El preciosismo de Roland Barthes «le hace a uno vomitar». Camus, «un excelente escritor menor», muere cuando ya no tiene nada que decir. Blanchot y Bataille son «mentes confusas cuya verborrea no tiene ni chispa ni ironía». Rousseau: «un histérico odioso». El *Doktor Faustus* de Thomas Mann es un claro ejemplo de aburrimiento *boche.* Freud produce «pornografía cuasicientífica», sus hipótesis son «superficiales hasta la locura». Kierkegaard, a quien Cioran debe tanto, era locuaz y difuso; *dommage* que no pudiera concentrar su estilo. En la exposición retrospectiva de Picasso, en 1966: «un plagiario universal». ¡Y qué ocurrencia que «un constipé comme Gide» pudiera haber presidido medio siglo de literatura francesa!

Dos presencias son recurrentes. Una es la de Valéry. En un principio, su prosa cristalina y su «nihilismo» sedujeron a Cioran. Pero era «demasiado elegante»; jugaba a pensar con hondura al tiempo que mantenía a raya cualquier asomo de amenaza trágica. La otra figura perennemente invocada, confrontada y avistada en la *Rive Gauche,* es de la de Sartre. Cioran calibra el inmenso radio y poder de proyección de Sartre como figura pública. Reconoce, asimismo, la cualidad dramática del intelecto de Sartre. Pero discierne en él a «un maestrillo aquejado de masoquismo». Y el 4 de octubre de 1966, Cioran le comenta a Beckett que la interminable monografía de Sartre sobre Genet «es un fenómeno tan monstruoso como Auschwitz» (una hipérbole que, como otras incluidas en estos *Cahiers,* nos lleva a dudar del equilibrio mental de Cioran).

En contraste con sus aborrecimientos, es preciso anotar sus elogios. Dos espíritus y sus respectivas obras funcionan como talismanes. Cioran no podía vivir sin Emily Dickinson ni Juan Sebastián Bach. Este emparejamiento es, ya de por sí, hermosamente innovador y sugestivo. En Emily Dickinson, Cioran halla una concisión, una vehemencia interior, una intuición íntima de la soledad y la muerte plenamente hermanada con la suya propia. Pero el que reina por encima de todos es Bach. Su música de cámara, sus cantatas, sus oratorios, llenan a Cioran de un sentimiento inagotable de trascendencia humana. Son, en cierto modo, la «otra posibilidad humana». Incluso en noches de depresión y autoflagelación, Cioran experimenta en la música de Bach –de la que atiende innumerables conciertos– una llamada a la resistencia, una suerte de resurrección. Inmediatamente después de estos «dioses lares» vienen Tácito, Pascal y, de modo intermitente, Baudelaire. El *Vedanta* y la *Bhagavadgita* son puntos de referencia constantes. Cioran entrevé a un aforista en el interior de las grandes mareas proustianas. Los manierismos personales de Wittgenstein y su rechazo de la academia le intrigan. Percibe una afinidad con el irracionalismo especulativo de Chestov. Entre las mujeres, su pre-

ferida, aparte de la Dickinson, es Simone Weil. No obstante, juzga «ridículos» sus intentos por hacer de la *Ilíada* una épica de la compasión y –con suprema astucia– define la intolerancia, la fuerza de voluntad y la energía monomaníaca de Weil como propias de Hitler. Reconoce, por último, la estatura titánica de Claudel.

Obviamente, sin embargo, sus simpatías estilísticas están de parte de aquellos maestros de la máximas y *propos* franceses, a quienes se esfuerza por desafiar, y a los que perpetúa: La Rochefoucauld, Chamfort, Rivarol, Joubert, de nuevo Pascal. En Saint-Simon, Cioran identifica al verdadero genio de la lengua francesa, su sensibilidad voluble, su anarquismo táctico y sus súbitos relampagueos. Entre los contemporáneos inmediatos, es Beckett el que se lleva la palma. La descripción sumaria de Cioran es espléndida y sagaz: «Los personajes de Beckett no habitan lo trágico, sino lo incurable». Beckett es «l'anti-Zarathoustra» (Nietzsche se halla ambiguamente presente a lo largo del libro). Pero en cuanto llega el Nobel, su ingenio y su ansiedad efectista le traicionan: «Samuel Beckett. Premio Nobel. ¡Qué humillación para un hombre tan orgulloso! ¡La tristeza de ser comprendido!» Ciertos hilos sutiles conectan su añoranza de Irlanda con su fascinación por Plotino, tan presente en la epistemología y traducción irlandesas, y con Swift, compañero de odios de Cioran.

Hay también instantáneas invariablemente comprensivas, aunque frustrantes y tentadoras en su brevedad, de Paul Celan. El aura del que ha sido el mayor poeta lírico después de Hölderlin tiene una influencia clara en los contactos que Cioran mantiene con él. Y no es injusto, me parece, cuando detecta en el dolor maniático y exigente de Celan, en su mordaz rechazo de aquellos que no eran tan rígidos o absolutos como él, un indicio de teatralidad. (Cioran, *par contre,* estaba dispuesto a malgastar horas y energía en una larga entrevista con la revista *Time,* al tiempo que lamentaba su debilidad en la retórica de los *Cahiers.*) Celan, además, cometió el suicidio del que Cioran habló y escribió incesantemente. No obstante, a la hora de entresacar las entradas relativas a Beckett, Celan y ciertos maestros rumanos provenientes de su pasado torturado, el aforismo de Cioran halla una confirmación brillante: «Las doctrinas pasan, quedan las anécdotas».

Otra posible cosecha sería la de aquellos *dicta* de Cioran relativos a los judíos y a su historia. El tema le hipnotizaba e irritaba a un tiempo. «Los judíos no son un pueblo, sino un destino». Ese destino permanece «impenetrable». Ser judío «no es una condición, sino una herida». Las únicas dos comunidades modernas que merecen atención y reflexión son los judíos y los alemanes. Su destino se halla fatalmente entrelazado. «Je suis *métaphysiquement* juif», manifiesta Cioran, al tiempo que registra una y

otra vez lo que le parecen rasgos poco agraciados de aquéllos con quienes se encuentra. La relación de estos pasajes con el pasado del joven Cioran en la Guardia de Hierro, de inclinaciones antisemitas que llegaron a incluir el asesinato, es difícil de delimitar. De cualquier modo, el caso de Cioran es menos comprometedor que el de su compatriota Eliade. Lo que desconcierta, más bien, es el tono de las alusiones al pasado incluidas en estos *Cahiers*. La indiferente formalidad de las entradas confina en la distancia con una honda vergüenza, es posible que incluso con cierto remordimiento. Simone Boué, sin mayor análisis, menciona «la meute des bien-pensants», que al parecer ha puesto en entredicho la reputación de Cioran tanto en vida como después de su muerte. Hay una extraña ausencia de franqueza en todo esto. ¿No será, se pregunta uno, que algunos pasajes relevantes de este *post-mortem* han sido retocados?

Al haber sido –presumiblemente– anotados *au fil de la plume* y no revisados, estos diarios raramente alcanzan el fulgor sombrío y marmóreo de las máximas más incisivas de Cioran. Hay, en efecto, expresiones memorables, sobre «la volupté de l'impasse», o sobre las maneras en que la inhumanidad de nuestra época «ha abolido para siempre en el hombre la superstición del futuro». O una observación muy en la estela de Goethe: «Hay dos formas de estar equivocado: ser joven o ser viejo». Pero muy a menudo lo lapidario es meramente huero: así, refiriéndose a Norteamérica, «¡Qué catástrofe, este llamado nuevo continente!»

En Francia, en estos momentos, Cioran goza de un *status* de escritor de culto. Los fieles se sumergirán en este compendio y otorgarán su confianza a este filón de desesperanzas. Los escépticos verán reforzadas sus dudas. Es difícil pensar que alguien se tome la molestia alguna vez de publicar una nueva edición adecuadamente justificada y anotada. El caso de Cioran es peculiar. No es tanto que el Emperador se encuentre desnudo, pues nunca aspiró a tener ropas. Pero hay una probabilidad cierta de que la desnudez revele mucho menos de lo aparentado a simple vista.

George Steiner

Traducción de Jordi Doce

Don Cuauhtémoc de la Mancha

Los mexicanos con toda justicia han elegido como primer héroe nacional a un joven muy inteligente y valeroso. Se llamó Hernando de Alvarado, mas por razones que luego veremos prefieren llamarlo Cuauhtémoc, vestirlo con ropajes que se suponen aztecas y encaramarlo, vaciado en bronce, sobre un monumento pompier-náhuatl, desde el cual apunta un venablo hacia el Palacio Nacional.

En resumen, lo han convertido en héroe indígena quizá porque fue hijo menor del tlacatecuhtli Ahuízotl, y porque era de la estirpe de Netzahualcóyotl, Axayácatl, Izcóatl, Acamapichtili y otros jefes guerreros tan reverenciados por su pueblo como detestados por los pueblos vecinos. Además, aprovechando el hecho de que Cuauhtémoc significa «sol poniente» o «águila del crepúsculo», lo han convertido en símbolo de una cultura moribunda. Y la iconografía al uso ha perpetuado de él una imagen de mártir, coronado de adjetivos como «estoico», «silencioso», «triste», «melancólico», con lo cual lo han convertido de una proyección de nuestra acidia.

Pero si realmente queremos que nuestros héroes sean chivos expiatorios y nos consuelen transformándose en paradigmas de servidumbres que suponemos virtudes (he ahí, sin ir más lejos, la pétrea incomunicabilidad impasible que los políticos le impusieron a Juárez, para luego justificar la suya propia), y si además insistimos en que nuestro héroe primigenio sea un caudillo azteca, un derrotado, un residuo de una civilización condenada a perecer por impotencia, a manos de otra civilización condenada a perecer en la esclerosis por sobra de potencia, pues entonces, ¡oh mexicanos!, nos hemos equivocado de héroe. Nuestro hombre no es Cuauhtémoc, sino su primo, Moctezuma Xocoyotzin, tlacatecuhtli de México-Tenochtitlan a la llegada de Cortés.

Moctezuma, hombre pío, totalmente envuelto por su religión, saturado de sus mitos, enfrenta el alud que la historia le vuelca en su palacio sin apartarse un ápice de su ortodoxia. Cuando, prisionero de los españoles, lo vemos sollozando, «llorando con las mayores lágrimas», en la penumbra de su cámara, no son de seguro ni la infamia ni la cobardía las que lo quebrantan, sino tal vez el desconcierto de quien ve desintegrarse su universo

y, sin rumbos para la acción, no sabiendo qué más hacer, se entrega a un sentimiento de orfandad absoluta y llora como es de suponerse que llorará el último hombre en el último anochecer de la tierra. Estamos ante un tenochca, es decir un hombre implacable y lacrimoso, triturado por una religión catastrófica, para la cual el fin del mundo no ocurría en la consumación de los tiempos, sino que acechaba en el recodo de una vida humana, quizá la propia.

Por más que nos esforzamos, no podemos aceptar a Moctezuma. Es posible que, en sus propios términos, deba considerársele un héroe. Pero sus términos no son los nuestros. No podemos asumirlo totalmente. Es un nahoa. Jamás podremos penetrar a fondo en su carácter, nos quedaremos siempre en puras hipótesis. Su mundo, el mundo azteca, por muchas reconstrucciones que hagamos de él, nos será impenetrable.

No podemos remediarlo. Moctezuma nos es incomprensible. Y vagamente repugnante. Justo porque no podemos descifrarlo. Ésa es precisamente la razón de la repugnancia –y la hostilidad– que puede despertar un extranjero, o uno de esos extranjeros absolutos que son los locos, o los profetas.

Con Cuauhtémoc, en cambio, nos sucede lo contrario. Desde el momento mismo en que irrumpe en la historia (él sí penetra por su propio impulso en la historia; Moctezuma se deja arrollar por ella) abre un discurso vital que podemos seguir hasta el fin, no sólo compartiéndolo, sino haciéndolo nuestro.

La manera de su irrupción es significativa. Frente al palacio de Axayácatl, una tradición lo saca –mozo de 24 años– de la muchedumbre tenochca para hacerlo tirar una pedrada contra Moctezuma, que allá, en la azotea, flanqueado por españoles, pide a su pueblo mansedumbres imposibles.

Esa pedrada –según autores señalada simbólicamente como causa de la muerte de Xocoyotzin– es algo más que un acto de negación ante un jefe intolerable. Más bien quiere decir un trastocamiento radical de las normas por las que se juzga a la cabeza de una comunidad tribal. Quiere decir un rechazo contundente de todo un orden, una religión, una cosmogonía, una manera de entender la vida del grupo. E inversamente, quiere decir la aceptación de un orden nuevo, de un caos trágico, de donde habrá que extraer, a fuerza de ánimo, algún sentido, después de abrazar con pleno coraje las circunstancias.

Para Cuauhtémoc, esas circunstancias son las creadas por una realidad imposible de eludir: la presencia de los españoles. Son la necesidad de habérselas –asimilándola– con otra manera de estructurar el universo. Son la exigencia de habérselas con una técnica y una filosofía diversas de hacer la guerra, con arreglo a fines y con instrumentos que no coincidían para nada ni con los fines ni con los instrumentos de los indígenas.

Dotado de una capacidad y una inteligencia excepcionales, Cuauhtémoc arrostra ese mundo cambiante no ya tratando de explicárselo mediante vetustos mitos convertidos en retórica vana, sino aceptándolo y tratando de domeñarlo en el momento y en la forma en que surge sobre los escombros del viejo. Quien tenga idea de las dificultades que entraña una transculturación podrá empezar a estimar la capacidad de Cuauhtémoc.

Desde el principio, el contraste con Moctezuma no hace más que acentuarse. Por ejemplo, en la manera de hablar. Los discursos de Cuauhtémoc responden a otro espíritu. Nada de nieblas mágicas, ni fórmulas rituales, ni lamentos, como con el Xocoyotzin. Al contrario, palabras de capitán, palabras al grano, ceñidas a la dureza de los acontecimientos. Las quejas de Moctezuma nos dejan sabor de cosa traducida, de algo que ha quedado sepultado en la lengua original. Cuando Cuauhtémoc abre los labios vierte conceptos que parecen vestirse con naturalidad del castellano del siglo XVI. Casi sorprende que hayan sido pronunciados en náhuatl.

También en su comportamiento político y su arte militar se observa en Cuauhtémoc un cambio sorprendente, respecto de lo que hubiera podido ser el comportamiento de un caudillo tenochca antes de 1519.

Habiendo captado el sentido y los alcances de la diplomacia de Cortés, Cuauhtémoc hace la tentativa de contrarrestarlos. ¿Cómo? Invirtiendo la conducta imperialista que México-Tenochtitlan había tenido tradicionalmente con los pueblos del Anáhuac. Así, en vísperas del sitio de la ciudad lacustre, envía embajadores inclusive a Tlaxcala ofreciendo alianzas, prometiendo quitar tributos y garantizando una paz permanente para lo sucesivo. Sin éxito, porque la confianza de esos pueblos corre a depositarse en las manos de Cortés.

En el terreno militar, eliminadas radicalmente las formas rituales de hacer la guerra, Cuauhtémoc reacciona a las marchas y maniobras por las que Cortés asegura los puntos fuertes en torno del lago, antes de intentar el asedio, mediante contramarchas y operaciones cuyo objeto era cortar las comunicaciones de los españoles, al mismo tiempo que elude en lo posible librar batallas campales, donde la superioridad técnica aseguraba la victoria a los conquistadores. Durante el asedio toma medidas hábiles para evitar la penetración en la ciudad, abre fosos, rompe calzadas y calles, permite que los adversarios entren para luego caerles por la retaguardia.

Todo esto lo hace por su propia responsabilidad, con una actitud ética sustentada en su persona. Ya no es un jefe tribal, emanado de la entidad mágica del grupo. Es un guerrero y un héroe renacentista, un *condottiero,* plantado por cuenta propia en el centro del mundo. Alguien a quien comprendemos de inmediato, sin que medien distancias ni vapores. Un hombre como nosotros, de nuestra cultura, con quien Michel de Montaigne podía

tener simpatía, diciendo que había sido «...un homme, non qu'un roy si grand et en fortune et en merite». Cuauhtémoc no es el último soberano azteca. Ese lúgubre honor le corresponde a Moctezuma. Cuauhtémoc es el primero de los mexicanos. Como nosotros.

Todo el drama posterior a la caída de Tenochtitlan, es también el proceso de consolidación del nuevo espacio histórico creado con la conquista. En ese espacio nuevo, Cortés y Cuauhtémoc representan sus respectivos papeles, no como indio el uno o como español el otro, en una contienda de pueblos que se tratan y permanecen extraños, sino como factores de un conflicto que ha pasado a ser de valores fundamentales y universales, como la libertad y la igualdad de los seres humanos. Los planteamientos que surgen en ese incendio trascienden tanto las estrechas miras del conquistador y su cristiano rey, como el enfoque bélico-religioso del tenochca. Al primero le brota delante de la espada todo ese zarzal ardiente de problemas que Las Casas planteará a gritos con largas consecuencias; al segundo, la sospecha de que el mundo de sus mayores acaso portaba dentro otros horizontes que esos sanguinolentos abonados por el espantado imperialismo de su grupo (ya hemos visto cómo, ante el asedio, se da a buscar alianzas).

Éste es el marco en el que culmina la tragedia, en tierras de Tabasco, camino de las Hibueras. Cortés ejecuta a Cuauhtémoc en Acalla, acusándolo de conjurar. Puede que haya tenido razón, puede que no. De todas maneras, la hipótesis de la conjura suscita preguntas que los mexicanos podíamos habernos planteado hace mucho tiempo, si no hubiéramos tenido a la historia más miedo que al presidente de la República. Por ejemplo: ¿se ha preguntado alguien qué fines perseguía Cuauhtémoc al conspirar? A un hombre de su inteligencia no podía escapársele que la presencia de los españoles era un hecho irreversible. Por otra parte, la ciudad de Tenochtitlan había desaparecido junto con su población. Él mismo había sido testigo de cómo la habían arrasado las demoliciones, de cómo se había trazado la nueva ciudad, a cordel, con su plaza de armas y el asiento de los nuevos poderes. También había visto llegar, en corriente ininterrumpida, más y más europeos. Entonces, puesto que no tenía ninguna base económico-militar, ¿qué podía haberse propuesto obtener conjurando contra los españoles? Si retornar a Tenochtitlan era imposible y reconstruir al grupo una quimera, ¿qué acción proyectaba? ¿Qué posible organización tenía en la mente? ¿Qué país podía haber estado imaginando como posible en el momento de morir? ¿Se proponía acaso –Che Cuauhtémoc– levantar una campaña de guerrillas que incubara un conflicto perpetuo que a la larga fuera una victoria? ¿O se proponía –don Cuauhtémoc de la Mancha– agotar gratis las posibilidades de un combate contra fuerzas superiores por la pura alegría de vivir y perecer consumiendo las puertas de la libertad?

A Cuauhtémoc lo hemos petrificado, quizá porque escandaliza pensar en él como un héroe espantosamente activo. Un genio que asume los nuevos valores que le caen encima y enriquece la cultura de Occidente, a la que en fin de cuentas se incorpora combatiéndola. Quizá porque visto bajo esta luz deja de ser el «joven abuelo» consolador y se transforma en un motor de inconformidad. En el prototipo de un hombre nuevo que trasciende, en la selva de Tabasco, lo que los españoles aún no empezaban a construir.

Sin embargo, es ahí donde está el mérito de este varón singular. Yo prefiero verlo, ya bautizado con nombre de hidalgo hispano, sin lugar alguno adonde ir, solo, sin nada en la mano, pero todavía dispuesto a la rebeldía para jugarse el alma en un vacío que hubiera hecho flaquear a más de un hombre.

Con la misma ira con que acaso lanzó su guijarro legendario, en su capital desaparecida, contra la frente de un rey pío que a la postre no era sino el representante de un «sistema». Un «sistema» incapaz de afrontar las nuevas circunstancias. Y me complace pensar que los cronistas se equivocaron, que lo que gritó el joven Cuauhtémoc en ese momento no fue lo que transcribieron, sino *Quiyolyocoya ihuic in petlatl in icpalli!* Que es como se diría en náhuatl «¡La imaginación al poder!»

Jorge Hernández Campos



Toledo

Lenguaje y teoría: Neruda y Aleixandre

Desde Rimbaud, Baudelaire y en particular desde Mallarmé (en realidad, desde la actualización de Hölderlin, San Juan o Góngora) se teoriza con rigor sobre el lenguaje poético. La lírica moderna ha dado pie a esta teorización. El movimiento es doble y recíproco. La poesía moderna dialoga con la teoría de este siglo, la confirma en su teorizar poetizando, y los teóricos, incluidos los poetas que teorizan, dialogan con esta práctica significante: el lenguaje poético.

Los textos de Neruda y Aleixandre que voy a considerar establecen una relación interdiscursiva y son exponentes, dada su etapa de producción (1925-1931), del discurso poético de vanguardia en América y en España. Por consiguiente, no escapan a estas premisas: dialogar con la teoría de este siglo; teorizar poetizando. *Residencia en la Tierra I* (Neruda) y *Pasión de la Tierra* (Aleixandre)* fueron escritos unos años después del estallido del surrealismo en Francia (1919). Podemos considerar el surrealismo una aventura totalizadora, proyectada sobre una ideología de la libertad como no se había visto desde los tiempos de Bakunin, según observa Walter Benjamin, para quien el surrealismo es el «último destello de la inteligentsia europea»[1].

El surrealismo es una estética, que es a la vez una ética y una praxis política. La ética de esta estética asimila dos extremos: el «cambiar la vida» de Rimbaud y el *transformar el mundo* de Marx. Sin embargo, el surrealismo produce la revolución más profunda a partir del lenguaje.

André Breton afirmó su fe en la potencia creadora del lenguaje, superior a la de cualquier ingenio personal: «Muy despacio, yo quiero pasar adonde nadie aún ha pasado, muy despacio, después de ti, querido lenguaje»[2]. Y ya Rimbaud, al afirmar «Yo es Otro» y «Me piensan», anticipa el valor del lenguaje subconsciente: fuente de invención y de potencial poético.

* *Ediciones utilizadas (citas de textos poéticos): Aleixandre, Vicente:* Pasión de la Tierra, *en* O.C., *Madrid, Aguilar, 1968, págs. 177-239; Neruda, Pablo:* Residencia en la Tierra, *Losada, Buenos Aires, 1944.*

[1] *Benjamin, W.: «Surrealism: The last Snapsbot of the European Intelligentsia», en* Reflections, *N. York, Edited by Peter Demetz, 1986, págs. 177-192.*

[2] *Confrontar esta cita, correspondiente a una nota de Breton, en Benjamin,* op. cit.

El sueño no sólo es un conjunto de síntomas, metáfora de los deseos reprimidos, sino una categoría artística. Sobre el pensamiento lógico prevalece la potencia del lenguaje, libre de la barra represora del yo consciente. La teoría surrealista guarda una estrecha relación con el freudismo y más aún con la teoría lacaniana del inconsciente como un lenguaje (no el *je parle,* sino el *ça parle*).

Los procedimientos retóricos del surrealismo, analogía y metáfora, dan cuenta de la primacía del signo sobre lo significado. El signo de la poética surrealista no es un signo que refleja sino un signo que ilumina. Su puesta en marcha entra así en relación con la teoría formalista de la primera mitad del siglo XX. La iluminación (con antecedentes en Rimbaud) no es una iluminación con fines trascendentales, como la religiosa, sino una iluminación profana; en palabras de Benjamin: «que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano»[3].

El surrealismo se opone así al lenguaje estatuido del arte canonizado, al código referencial del realismo socialista y, en un plano macrohistórico, es una crítica al discurso de la razón, al positivismo comtiano del siglo XIX.

La poesía de Neruda y Aleixandre se inscribe en el código estético del surrealismo, pero no se sujeta al carácter programático que tuvo en Francia. En primer lugar, a diferencia de la propuesta desujetadora, de la ausencia de un autor, los dos discursos ponen de manifiesto una firme voluntad artística (la conciencia del artista moderno), como lo manifiestan Neruda y Aleixandre[4].

Neruda escribe *Residencia en la Tierra* en Chile y en Oriente (Ceylán, Birmania, Colombo), lejos del epicentro de la vanguardia europea. Aleixandre escribe *Pasión de la Tierra* en España, no tan lejos de un contacto con Francia, y se encuentra inscripto ya en la vanguardia poética del 27. Ha leído, además, a Lautréamont, Joyce y Freud sin que esto suponga que *Pasión de la Tierra* sea el resultado de estas lecturas, ya que lo que se lleva a cabo en el texto es una operación poética insustituible.

[3] *Benjamin, en* op. cit.

[4] *«Yo he estado escribiendo estos poemas durante casi cinco años y como tú puedes ver, éstos son algunos, solamente 19, así me parece que yo me he involucrado obligatoriamente en lo esencial:* un estilo», *de una carta de Neruda a Héctor Eandi, del 8 de septiembre de 1928, en* Las vidas de Pablo Neruda, *de Margarita Aguirre, Santiago, Zig-Zag, 1967, págs. 169-183; la redonda es mía.*

«La técnica con que extrañadamente nació este libro le hace un favor y un grave disfavor... La búsqueda que no se contenta con la realidad superficial persigue la "hiperrealidad"...» [...] «Por eso este libro no ha sido, con extensión, editado antes. El más extremado y difícil de mis libros no puede hablar, por razones de forma, más que a limitados grupos de lectores...»; *Vicente Aleixandre, en Prólogo a la segunda edición de* Pasión de la Tierra *(1946), en* op. cit., *págs. 1446-1450. La redonda es mía.*

El manuscrito de la primera *Residencia* (1925-1931) llega a través de Alberti a manos de Aleixandre, cuando Neruda intentaba su publicación en España. Finalmente, más tarde (1933), se publica en Chile. *Pasión de la Tierra* (1928-1929) se publica por primera vez en México (1935)[5]. El intercambio pone de manifiesto, en términos de una dialéctica lingüística, un homenaje recíproco y metalingüístico: la fascinanción que ejerce sobre Neruda la lengua española y la admiración que produce en la generación del 27 la poetización del español de América, la poesía de Neruda.

Los dos textos rompen con la tradición e inclusive con los discursos anteriores de Aleixandre y de Neruda (*Ámbito y Crepusculario, Veinte poemas de amor,* respectivamente). Si bien Aleixandre, inscripto en el 27, tiene a Góngora como antecedente y anticipador de la literariedad y en Neruda podemos rastrear el romanticismo visionario de Blake y también a Quevedo, sin olvidar en ambos a Rimbaud: sus *Illuminations* operan como motivación poética, en particular sobre la producción de *Pasión de la Tierra.* Lo dos textos comparten, como poesía del lenguaje, la negación de las coordenadas lógicas para dar cuenta de un pensar otro, basado en la contradicción, en la ambigüedad del significado y no en la «irrupción de lo irracional», según afirma Gimferrer, al referirse a este libro de Aleixandre[6]. Lo surreal no es para Neruda y Aleixandre un programa totalizador, sino una aventura del lenguaje: ésa será la praxis subversiva.

En el nivel sintáctico, las dos obras ponen de relieve el quiebre de las relaciones lógicas de los nexos. La sintaxis violentada da cuenta del proceso de desintegración del principio de imitación (mímesis), con fines desrealizadores. *Sintaxis onírica,* la llamó con acierto Amado Alonso en su riguroso estudio sobre la poesía de Neruda[7], una sintaxis otra, de enumeraciones caóticas, de extremo hipérbaton, que suprime la puntuación, borra la coordinación, oscurece la concordancia y nos remite, en los dos casos, a una visión desintegradora, a «ciertas formas de poesía que pueden emparentarse con el sueño y sugerir el mismo modo de estructuración, introducir en las formas

[5] «Pasión de la Tierra, *que ya se titulaba así en su primera cuartilla, cruzó el Atlántico en 1934 y al año siguiente apareció en México...» [...] «Era un libro que había querido nacer americano y americano se quedaba»; V. Aleixandre, en* op. cit., *pág. 1447.*

[6] *«Únicamente en Aleixandre la irrupción de lo* irracional *se produce sin solución de continuidad [...], con un poderío inquietante que acaso sólo encontraríamos en el Neruda de* Residencia en la Tierra»; Pere Gimferrer, *en Prólogo a la* Antología Total, *de Vicente Aleixandre, Barcelona, Seix Barral, 1978, pág. 12. Mi discrepancia en cuanto al término* irracional *es que la oposición a lo racional (el juicio lógico), en la poesía, no es lo irracional sino otro discurso. La redonda es mía.*

[7] *Alonso, Amado: «La sintaxis», Cap. V, en* Poesía y Estilo de Pablo Neruda, *Buenos Aires, Sudamericana, 1966, pág. 130.*

normales del lenguaje esa suspensión del sentido que proyecta el sueño», como señala Benveniste[8].

En el plano retórico, la metáfora, expresión relevante del código poético del surrealismo, es el procedimiento lingüístico que opera por excelencia en ambos discursos. Nos envía, en el marco teórico, a la *metáfora hilada* de Rifaterre, que sólo significa en el contexto del poema por medio de una lógica otra, nacida de las asociaciones que la rodean y, asimismo, a la ambigüedad del significado poético, su estructura semántica doble que da cuenta de la existencia de una no existencia, en relación con la lógica del habla.

El tropo de la metáfora atraviesa los dos discursos como analogía, como imagen; desrealiza el referente y fractura el código poético de la tradición, pone en juego la relación texto-lector, que nos remite a la teoría del *closy reading,* de la escuela sajona, y a la decodificación, a partir de una lectura contextual, del código poético. Una lectura que apela, además, al inconsciente individual, al intercambio poético del vate: el lector que media con el lenguaje, quien a la vez le revela lo oculto, el ser.

También en el estatuto del significado poético la presencia de unas constantes simbólicas dan cohesión, en los dos poetas, a los símbolos entre sí y otorgan un margen de coincidencia a las distintas lecturas críticas. De allí que, por ejemplo, la relación de significantes de elementos primarios de la naturaleza: *mar, agua, viento, luz, luna, piedra,* guarde relación con el arquetipo de la Gran Madre: *la Tierra,* aunadora de vida y muerte o que el campo simbólico de la naturaleza se oponga al campo simbólico de los objetos de la civilización moderna, que ocultan el ser: *empuñaduras de paraguas, maniquíes* (Aleixandre); *trajes, zapatos, guardarropas, dentaduras* (Neruda), y al campo simbólico de sus espacios deshumanizados: *cines, peluquerías, sastrerías, consultas,* etc.

En el plano de la enunciación, el *yo poético* pone de manifiesto la ideología del poeta vate, que revela con la palabra, y la ideología del poeta visionario, vidente del caos del ser y del mundo. El *yo poético* comparte, en ambos discursos, una doble ideología estética, la del surrealismo: iluminar con la palabra el otro lado de la realidad, fugarse al estado integrativo, previo a la individualización, configurar un lenguaje que se crea y autodestruye ilimitadamente, y la de los metafísicos románticos del siglo XIX (Novalis, Hölderlin, Shelley, en Aleixandre; William Blake, en Neruda): nostalgia de un tiempo originario, percepción de lo oculto, fusión cósmica, devenir hacia la muerte como sentimiento fatal (*yo poético* de la primera *Residencia*) y aceptación del límite como nacimiento a una nueva vida o segundo nacimiento (*yo poético* de *Pasión de la Tierra*). La ideología esté-

[8] *Emile Benveniste: «El lenguaje en el descubrimiento freudiano», en* Problemas de Lingüística General, *t. 1, México, Siglo XXI Editores, 1991, traducción de Juan Almela, pág. 83.*

tica del romanticismo no sólo no entra en conflicto con los presupuestos surreales, sino que facilita la aproximación a ellos, dado el trasfondo romántico que encierra en sí la visión surrealista.

El *yo poético* enuncia, en los dos discursos, desde el lugar liberador del deseo: deseo de muerte, deseo sexual, deseo de la unidad primera, de fusión con el cosmos, deseo de romper límites. La enunciación del deseo conlleva, en relación con el lenguaje, un planteo epistemológico: la intención de crear el acto original del nacimiento de la palabra, y un planteo ontológico: el deseo de revelar, al nombrar, la raíz del ser.

El mensaje verbal, en relación con el deseo, es un mensaje de rechazo a la fragmentación caótica del mundo, a los objetos de la civilización que ocultan el misterio de las cosas. La mirada del *yo poético* es una mirada crítica, de oposición, que alcanza a la postmodernidad.

El *yo poético* de Neruda reside solo, *entre y en medio* de lo ilimitado de la Tierra y de lo limitado de la civilización. Sólo el quehacer poético, a pesar de la evanescencia del lenguaje y de su delimitación, el signo, dará un sentido a su existencia; sólo el poetizar echará los fundamentos de lo permanente, que es también lo huidizo.

El *yo poético* de Aleixandre baja al fondo de la Tierra (*Evasión hacia el fondo* es el primer título del texto). Sus visiones de enterrado, de solitario y de poeta dan cuenta de un mundo polimorfo, huidizo y también terrorífico, como los innumerables rostros del fluir subconsciente. Sólo al nombrar poéticamente, el *yo,* que se debate entre la infinitud del código lingüístico y el límite formal del signo, recrea el acto original del nacimiento del lenguaje y revela el ser.

Residencia en la Tierra I y *Pasión de la Tierra* establecen coincidencias, a pesar de la diferencia formal (verso con alternancia de prosa y prosa), por cuanto se trata, ante todo, de una poesía del lenguaje que profundiza la función metalingüística: poetiza acerca de la lengua poética y dialoga con la teoría de este siglo.

La relación interdiscursiva confirma algunas de las series culturales más importantes, enunciadas por el corpus teórico de este siglo, cuyas constancias intentaré mostrar con ejemplos de la teoría y de los discursos poéticos.

En primer lugar, la constancia que voy a tener en cuenta como punto de partida tiene un carácter epistemológico y está centrada en el lenguaje poético. Inscribo esta constancia en el marco teórico de la *poeticidad,* del valor autónomo del signo y de su actualización *(Tesis de 1929 del Círculo de Praga),* donde la «palabra es percibida como palabra y no como simple sustituto del objeto nombrado» (Jakobson)[9]; la inscribo además en el marco del lengua-

[9] *Roman Jakobson: «Qu'est-ce que la poésie», en* Poétique 7, *París, 1971, pág. 308.*

je poético como «un sistema modelizador secundario», cuyo código semántico se proyecta sobre otros códigos del sistema cultural, de acuerdo con Yuri Lotman[10], y en el marco del lenguaje poético como el de *un fuera de la ley en un sistema regido por los postulados platónicos,* como sostiene Julia Kristeva[11].

En segundo lugar tendré en cuenta el planteo de Roland Barthes acerca de la doble postulación de la escritura: «el del movimiento de una ruptura y el de un advenir», que en el caso de la poesía surrealista da cuenta de un intento liberador cuyo resultado no es equivalente, pues el *signo es devuelto como forma*[12].

La tercera constancia tiene un carácter ontológico; nos remite, por un lado, a la filosofía del lenguaje, a los postulados de Hölderlin, que guardan estrecha relación con la concepción del poeta vate y que nos dicen: «Los poetas echan los fundamentos de lo permanente, que es lo huidizo; el poeta da nombre a las cosas y las nombra en lo que son y es poéticamente como el hombre habita esta tierra»[13]. Por otro lado, esta constancia se relaciona con el discurso de la filosofía, con las nociones existenciarias del *ser ahí* y la temporalidad y de la muerte «como un modo de ser que el "ser ahí" toma sobre sí tan pronto como es» y que se inscribe en la mejor metafísica de este siglo (Heidegger)[14].

Veamos en primer término algunos ejemplos de *Pasión de la Tierra* que nos aproximan a estas tres constancias. Así, en la prosa poética intitulada *Víspera de mí,* leemos: «Despojándome las sienes de unas paredes de nieve, de un reguero de sangre que me hiciera la tarde más caída, lograré explicarte mi inocencia. Si yo quiero la vida no es para repartirla. Ni para malgastarla. Es sólo para tener en orden los labios».

Las metáforas actualizan en el contexto la estructura semántica doble del lenguaje poético dando cuenta así de *una existencia de la no existencia,* y nos envían a la materia original, a la envoltura primera de un *yo* que todavía no es. En el habla, las paredes no son de nieve ni el reguero de sangre funciona como sujeto hacedor de una tarde posible, pero «la negación que actúa en el significado poético reúne en una misma operación significante

[10] *Yuri Lotman: «El concepto del lenguaje del arte literario», en* Estructura del texto artístico, *Madrid, Istmo, 1982.*

[11] *Julia Kristeva: «Poésie et Négativité», en* Recherches pour une semanalyse, *París, Du Seuil, 1969.*

[12] *Roland Barthes:* El grado cero de la escritura, *México, Siglo XXI, 1993, traducción de Nicolás Rosa, pág. 88.*

[13] *Martin Heidegger:* Hölderlin y la esencia de la poesía, *Madrid, Anthropos, 1991, edición de Juan David García Bacca.*

[14] *Martin Heidegger:* El Ser y el Tiempo, *México, Fondo de Cultura Económica, 1991, traducción de José Gaos, págs. 268-270.*

la norma lógica, la negación de esa norma (no es verdad que no existan las pareces de nieve) y la afirmación de esa negación», simultáneamente.

A partir del lenguaje el *yo* recrea, en la enunciación, el estado anterior al nacimiento, al ser (la víspera) al mismo tiempo que recrea el acto original del nacimiento del lenguaje confirmando la concepción de que «el lenguaje es el ser del hombre», en palabras de Benveniste y también la afirmación de Barthes: «el lenguaje es el ser de la literatura, su propio mundo».

Si yo quiero nacer, parece decirnos el *yo,* es para poetizar: *la más inocente de todas las tareas* («lograré explicarte mi inocencia») y también para ordenar, con el lenguaje, el caos («para tener en orden mis labios»), dibujar la unidad. Luego, al final de este poema, leemos: «Dejadme que nazca a la pura insumisa creación de mi nombre». El lenguaje me nombra, yo soy nacido por el lenguaje. Sólo el lenguaje me revelará el nacimiento del ser que, a la vez, será nombrado por el lenguaje. Pero se trata del lenguaje poético que es la morada del ser, no sometido a la denotación ni a la automatización del habla, el lenguaje que cuando nombra crea por primera vez *(pura insumisa creación de mi nombre).*

Si el lenguaje poético es la morada del ser, esta morada no es definitiva, parece decirnos la prosa poética intitulada «Vida»: «Más bien soy el columpio redivivo que matasteis anteayer. Soy lo que soy. Mi nombre escondido». Si yo soy por el lenguaje y el lenguaje es creación y autodestrucción ilimitada, en ese devenir me autodestruyo y vuelvo a nacer: de ahí la figura del «columpio redivivo» a la que alude el *yo* (metamorfoseado en ella) para representar el tránsito continuo del no ser al ser. Pero aún va más allá en esta concepción ideal de la palabra que es por lo no nombrado, lo latente y, lo que es más importante: lo oculto: soy lo que aún no me nombra, el ser del no ser.

El discurso poético plantea así un problema ontológico que nos remite a Heidegger: «En el ser que ha aparecido como presencia sigue sin ser pensado lo patente que reina en él»[15]. La concepción del lenguaje como devenir guarda una estrecha relación con Hölderlin, con la ideología del poeta vate, cuya búsqueda de la palabra no dicha cobra actualidad, y con la filosofía surreal de un lenguaje en libertad, donde la palabra no quede estatuida por el referente.

La concepción de un lenguaje ideal, en estado puro, en libre devenir y latencia, no sólo plantea la tensión del no ser del ser, o la tensión entre el nombre y lo no nombrado, sino también la utopía de la ausencia de forma, el no límite a la libertad del lenguaje, como acontece en el sueño. El discurso poético da cuenta del debate que plantea la utopía de una lengua sin

[15] *Martin Heidegger: «¿Qué significa pensar?», en* Sur, *215-216, Buenos Aires, septiembre/octubre de 1952, traducción de Hernán Zucchi, pág. 12.*

límites. La dualidad *infinito/forma* inclina al yo poético a aceptar la contradicción como lo manifiesta en el poema intitulado, paradójicamente: «La forma y no el infinito»: «Soy la quietud sin talón, ese tendón precioso; no me cortéis; soy la forma y no el infinito».

Se trata, como lo sugiere la metáfora, de opuestos que no se excluyen, de la no forma: *la quietud sin talón* y, al mismo tiempo, de la forma: ese tendón precioso, que implica también la huida, el devenir. Se trata, en términos lingüísticos, de la dualidad *signo/infinitud del código lingüístico* y, en términos ontológicos, del devenir: lo que soy y lo otro que no soy. Esta dualidad, que se proyecta sobre la metafísica de Heidegger, da cuenta de la evanescencia del lenguaje, inserto en el devenir, que es a la vez el no límite y el límite de la forma. La dualidad es llevada al extremo por el mismo discurso poético. Más adelante leemos: «... una aducida no resistencia a lo otro se encontraría con términos. De aquí a aquí. Más allá, nada. Más allá, sí, esto y aquello. Y en el medio, cerrando los ojos, aovillada, la verdad del instante, la preciosa certeza de la sombra que no tiene labios, de lo que va a decirse resbalando, expirando en expiras...»

Aun lo otro, el lenguaje inconsciente que nos habla, conlleva límites, aunque nos resistiéramos a ellos («el inconsciente está estructurado como un lenguaje», como dice Lacan). Y como en la realidad de aquí, con sus extremos, la realidad no es real: el más allá deviene, al mismo tiempo, términos. Y entre los límites, en el tránsito (la palabra *aovillada* es clave) hay un medio, un presente del lenguaje que es enunciación y es evanescencia: la verdad, nunca definitiva, de lo nombrado *(desovillado)* y de lo aún no nombrado *(aovillado)* como lo sugiere la metáfora *(la preciosa certeza de la sombra que no tiene labios).*

El discurso poético nos plantea entonces el problema de la enunciación que, en términos lingüísticos, nos envía a Benveniste: «de la enunciación procede la instauración de la categoría del presente, y de la categoría del presente nace la categoría del tiempo»[16]; nos referimos, es claro, al tiempo lingüístico. Y, a la vez, nos plantea el problema del tiempo, pero no se trata aquí del tiempo convencional, sino de un tiempo que, como en la metafísica de Heidegger, nos dice que: «este presente que impera en la presencia es un carácter del tiempo, cuya esencia no se puede comprender con el concepto tradicional de tiempo»[17].

El discurso poético de Aleixandre, impulsado por el deseo de la enunciación, no abandona la utopía de un lenguaje en estado de pureza. Nuevamente en «El crimen o imposible», leemos: «Acariciar al cabo la respuesta, justamente cuando acaba de ser pronunciada, cuando aún lleva la forma de los dientes...»

[16] *Benveniste: «El aparato formal de la enunciación»,* op. cit., *t. 2, pág. 86.*
[17] *Heidegger: en* Sur, op. cit.

El enunciado alienta la creación de un signo no alienado, de un signo cuya forma no haya entrado en la historia del lenguaje ni en la historia de la realidad o para decirlo con palabras de Barthes, aspira ir «hacia un lenguaje soñado cuyo frescor, en una especie de anticipación ideal, configuraría la perfección de un mundo adámico donde el lenguaje ya no estaría alienado»[18]. El enunciado se inscribe así en la utopía de la filosofía surreal.

La inclinación por lo innombrado, por la no forma que limita, se manifiesta muy pronunciada en el discurso de Neruda, como lo demuestran estos versos de su «Arte Poética»: «... pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho, / las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio, / el ruido de un día que arde con sacrificio / me piden lo profético que hay en mí, con melancolía, / y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos / hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso».

En primer lugar, el prosaísmo sintáctico nos introduce en la enumeración de unos referentes universales: elementos primarios de una naturaleza poética que sólo existen en el espacio del poema, como lo indica el *hay* del violento hipérbaton. Los versos nos dicen la concepción de un tiempo desintegrador, que es a la vez un tiempo cíclico, con su viento, sus noches y sus días, un tiempo que rodea al *yo* y lo envuelve con su noción fatal.

El *yo poético,* consciente, y por eso melancólico, de la irreparabilidad del tiempo, nos remite al código del poeta vate, pero el sujeto es aquí pasivo, son los objetos los que se vuelven sujetos y «llaman» sin encontrar respuesta (como lo indica la frase de pasiva en relación con el yo: *sin ser respondidos*), imponen el caos, se insertan en el movimiento temporal que reproduce a la vez la evanescencia del lenguaje, el tránsito de lo no nombrado al nombre en formación, *realizándose.* Una concepción poética que enuncia, en términos ontológicos, el no ser y el devenir que dibuja borrosamente, a la vez, la palabra incierta, superando así la *morada del ser* y próxima a la teoría de la desconstrucción, formulada por Derrida.

La concepción del poeta vate se deja arrastrar así por la inspiración pasiva del poeta surreal. Es el lenguaje en su devenir, el que dibuja un signo sin forma, opuesto al signo referencial del habla, como lo plantea el poema «Débil del alba»: «Yo lloro en medio de lo invadido, entre lo confuso, / entre el sabor creciente, poniendo el oído / en la pura circulación, en el aumento, / cediendo sin rumbo el paso a lo que arriba, / a lo que surge vestido de cadenas y claveles, / yo sueño, sobrellevando mis vestigios morales».

El *yo* que enuncia participa de la condición del poeta vate: hay una voluntad mediúmnica en la inspiración pasiva que lo lleva sin embargo a percibir, *entre* y *en medio* de lo informe, del caos del mundo, el devenir de la

[18] *Barthes:* op. cit.

palabra que revelará el ser (como lo resalta el adjetivo *pura: poniendo el oído en la pura circulación),* en coincidencia con el discurso de Aleixandre. Y hay una actitud de abandono, de no resistencia al devenir, que no anula el estado de alerta. En el quehacer poético, el *yo* vate se sumerge, a la vez, en el estado liberador del sueño y se inscribe así en la filosofía surreal: dejarse orientar hacia el poema.

El paralelismo *yo lloro / yo sueño* da cuenta del doble procedimiento *(código neorromántico / código surreal).* Asimismo la dualidad entra en relación con el estatuto del significado poético: su doble estructura semántica, como lo confirma el enunciado: «a lo que surge vestido de cadenas y claveles», pues lo que surge es el signo poético: su estatuto de significado ambiguo, que afirma lo que la lógica del habla considera como no existente, el ser de un no ser, si nos inscribimos en la teoría poética de Kristeva.

Por otra parte, el yo surreal del enunciado *(yo sueño)* cede paso al lenguaje, a su autonomía, pero la desujetación del sueño conlleva a la vez a un sujeto cognoscente, inscripto en el trasfondo de las coordenadas lógicas o, al menos, en una voluntad artística, que se opone a la norma lógica *(yo sueño),* a la norma de la realidad establecida, a la norma del signo del habla, y que no eclipsa totalmente los límites de la norma moral («sobrellevando mis vestigios morales»). Neruda nos plantea así una utopía, la del signo desalineado, y confirma asimismo uno de los rasgos de la poesía moderna: la autonomía del lenguaje poético, su autorreferencialidad, su propio hacerse actualizándose en el texto.

En la insistencia del rechazo a la forma, el discurso no escapa, sin embargo, a la contradicción que plantea el quehacer poético: lo ilimitado del código referencial y lo ilimitado de la forma que lo poetiza, como lo enuncia el *yo* en el poema «Galope muerto»: «Ay, lo que mi corazón pálido no puede abarcar, / en multitudes, en lágrimas saliendo apenas, / y esfuerzos humanos, tormentas, /.../ desorden vasto, / oceánico, para mí que entro cantando, / como con una espada entre indefensos».

Los referentes indeterminados y universales dan cuenta de la infinitud de un mundo humano y geográfico que desborda el quehacer poético de un *yo* resistente a la forma. Sin embargo sólo el poetizar lo liberará de este debate.

La construcción de *similitudo* deviene una doble aventura: la del poeta heroico que entra en lo ilimitado del mundo y que al mismo tiempo lo limita, nombrando o *cantando,* con la espada que separa, de lo amorfo, la forma: una delimitación que, sin embargo, no es definitiva.

Como en la teoría poética formulada por Jakobson, lo ilimitado del mundo establece un paralelismo con lo ilimitado de la selección en el paradigma, y la espada del poeta, que se enuncia poetizando, con la proyección

de la forma sobre el sintagma. Y como en el postulado de Hölderlin: *El poeta da nombre a las cosas y las nombra en lo que son.*

Por otra parte, la concepción del tiempo cíclico que atraviesa la primera *Residencia* guarda relación con la concepción del «Arte Poética» que impulsa este discurso: el lenguaje que nombra, evanescente, y el lenguaje que no nombra, devenir de la palabra, del ser, como leemos en la última estrofa de «Galope muerto»: «Adentro del anillo del verano / una vez los grandes zapallos escuchan, / estirando sus plantas conmovedoras, / de eso, de lo que solicitándose mucho, / de lo lleno, oscuros de pesadas gotas».

En esta estrofa, las cosas son sujetos y reproducen el quehacer poético: escuchan en lo oculto del devenir lo que aún no es y será un ser haciéndose (la palabra ideal, aún no nombrada). La clave de esta sintaxis oscura se organiza, en relación con el devenir del lenguaje, sobre las construcciones preposicionales: *de eso, de lo lleno, oscuros de pesadas gotas* (la forma realizándose) y, en relación con el significado de un tiempo cíclico, sobre el enunciado «Adentro del anillo del verano / una vez...», que da cuenta de lo efímero *(una vez)* en la plenitud y que coincide con la concepción de Nietzsche: ... «el tiempo mismo es un anillo», en *Así hablaba Zaratustra.*

La concepción de un tiempo que reúne el no ser en el ser conlleva opuestos que no se excluyen, como lo configuran estos versos de «Galope muerto»: «y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra / se pudren en el tiempo, infinitamente verdes». La noción del tiempo en el discurso poético va más allá de la mera contradicción: las cosas no sólo se desintegran a la vez que nacen (el no ser del ser), sino que se desintegran destruidas por el tiempo y a la vez no realizadas, cíclicamente.

No se trata del tiempo de las convenciones burguesas sino de otro tiempo, que da cuenta de lo inmóvil en el caos del movimiento, como lo confirma la comparación poética de «Galope muerto»: «Aquello todo tan rápido, tan viviente, / inmóvil sin embargo, como la polea loca en sí misma...» Se trata de un tiempo que conlleva la noción de muerte en la vida, que muestra, como la imagen de la polea (una imagen antilírica para la tradición), la esencia en la apariencia. No es el tiempo de la postmodernidad, sino un tiempo que es unidad en la confusión del caos y que en la enunciación del *yo* se vuelve conciencia de la muerte, como lo demuestran estos versos del poema «Unidad»: «Trabajo sordamente, girando sobre mí mismo, / como el cuervo sobre la muerte, el cuervo de luto».

El *yo poético* es el tiempo, asume la identidad contradictoria de *la polea loca en sí misma,* se autorrefiere así al trabajo temporal de morir en el quehacer aparente del vivir (la esencia en la apariencia, lo inmóvil en el caos del devenir). La analogía con la imagen del cuervo, codificada por la poesía moderna y proyectada sobre el código estético del romanticismo, refuer-

za la noción poética de muerte. La reiteración del sintagma *el cuervo,* una vez sobre la muerte y la otra, de luto, enfatiza, aunque no se nombra, el negro de la muerte en sí y el negro del negro de la muerte, que es el luto. La *similitudo* da cuenta del quehacer del *yo,* que es el tiempo y por lo tanto es fatalmente la muerte, y es a la vez un *yo* de luto, enlutado por su propio quehacer: trabajar para la muerte.

El discurso poético introduce la problemática de la angustia ante la muerte y se relaciona así con la metafísica de Occidente, coincide con la filosofía de Heidegger, como lo señalé en la tercera constancia, inclusive por aproximación histórica: 1927, en particular con las nociones existenciarias del *ser ahí* y la temporalidad: «La muerte es un modo de ser que el "ser ahí" toma sobre sí tan pronto como es, y el de la angustia ante la muerte que resulta puesto el «ser ahí» ante sí mismo»[19].

La noción metafísica de la muerte atraviesa el discurso de la primera y de la segunda *Residencias* (recordemos la contradicción temporal que encierra el título: «Galope muerto», que ha sido leído también como galope *hacia* la muerte). La presencia de la muerte en la vida cotidiana de Oriente, sus rituales, cenizas y muertos sumergidos en el río, subyace en el imaginario de este discurso, así como subyace la geografía de América, que es otra geografía, otra noción de espacio en el espacio del lenguaje poético, pues es ésta una poesía del lenguaje en la que el referente se vuelve universal. La paradoja, quizás, en relación con la tercera *Residencia,* cuyo referente es concreto, es que este discurso hermético, que pone a prueba al lector, no es históricamente gratuito, se opone, con la intensidad de la poesía moderna, a la vulgarización del lenguaje, a su deshumanización en la sociedad capitalista.

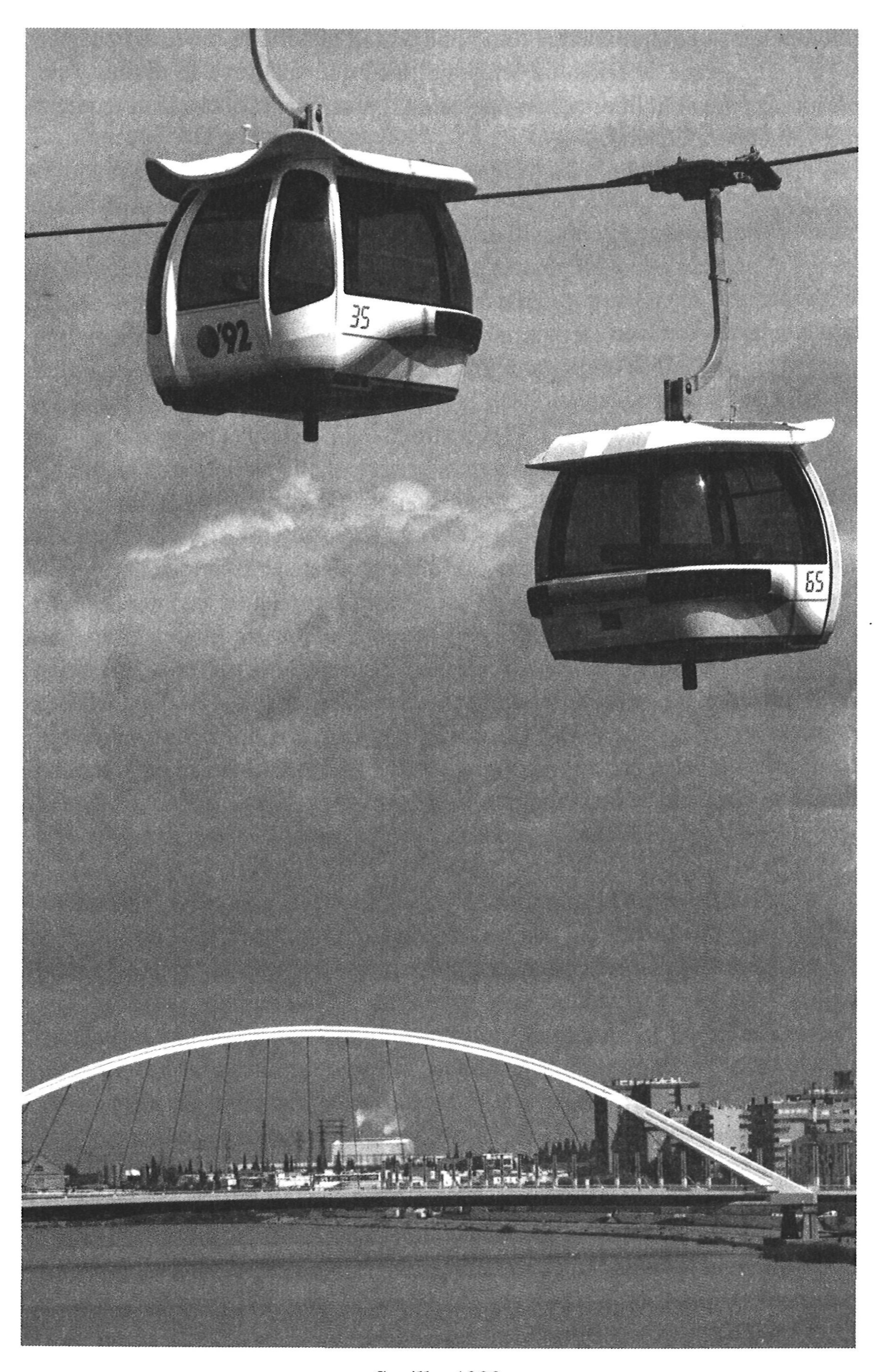
Los dos discursos participan de la autonomía de lo estético, fruto, entre otros, de la autoconciencia del artista moderno; dialogan con la teoría poética de este siglo y preconizan la pareja de contrarios sin síntesis que perpetuamente se engendra y se rechaza. Los dos discursos dibujan la situación revolucionaria de un lenguaje, el poético, que conlleva un doble movimiento: el de la negación del juicio lógico y el de la afirmación de la negación de la lógica, por un lado, y el de la utopía de un lenguaje ideal, desalienado del límite de la forma, por otro. Un intento liberador que, sin embargo, es devuelto como forma, como signo, por el lenguaje.

Los dos discursos dialogan con la metafísica de este siglo y actualizan la soledad del hombre (la soledad del *yo* que enuncia) en un mundo deshumanizado. El hermetismo del lenguaje, su violencia sintáctica, su autonomía

[19] *Heidegger:* Ser y Tiempo, op. cit.

referencial, se comprenderán como una tentativa del arte moderno por perseguir, al carecer de Dios, un lenguaje ideal que sustituya lo divino y por preservar para sí la libertad, en oposición a una época sometida al tecnicismo y al economicismo.

Lucrecia Romera



Sevilla, 1992

Valerio Magrelli

«El problema de la inspiración, el problema muy vago e incluso un poco vergonzoso de la emoción que se manifiesta, ha sido pintado siempre de manera caricaturesca (...). A mi parecer es necesario recordar que quien escribe, quien pone palabras sobre el papel, no dista mucho de ser un crucigramista. Uno de los más grandes escritores franceses de la posguerra, Perec, era un crucigramista que logró hacer poesía. En cierto modo, quien escribe, por lo menos quien escribe poesía (porque la narrativa implica otros problemas), está siempre a mitad del camino: por un lado se siente exaltado, porque a la postre también los más fríos, los más brillantes, capciosos e inteligentes, tendrían que explicar por qué han escrito poesía ayer por la tarde y no esta mañana. Hay un momento en que, comoquiera que se le llame, este deseo aflora. Por otra parte, existe el problema de incluir un pensamiento, un resentimiento, un sentimiento o una emoción, dentro de una técnica. Al fin y al cabo, quedan siempre estos dos extremos. Por un lado está la idea de la Sibila cumana, que dicta las palabras al viento; de otro está el escritor que borra y corrige una palabra para evitar una repetición o una cacofonía.»

Este breve texto de Magrelli, que precede a una selección de sus poemas en la antología *Poeti degli anni 80* (*Poetas de los años 80*, Levante Editori, Bari, 1993), es revelador de una concepción de la poesía que, rehuyendo la efusividad «salvaje», la intuición mística y la divina manía tan de moda en los años setenta con la irrupción de los poetas «enamorados», se caracteriza por el predominio de las instancias racionales, cuya aspiración a un «dibujo que restituya sus líneas al objeto, sus contornos al pensamiento», se realiza a través de una escritura extremadamente precisa y transparente, necesaria para un dominio definitivo sobre el mundo exterior y sus propias emociones.

En su introducción a la primera entrega de Magrelli, Enzo Siciliano habla de «luminosidad italiana»: no la luz cegadora del barroco, sino la de Morandi, límpida y exacta. El mismo título *Ora serrata retinae* (1980) se refiere al ojo, es decir, a la visión. Desde el interior de una habitación oscura que se abre hacia la luz, el poeta, sin ser visto, dirige su mirada sobre sí mismo y el mundo que lo rodea, explorando con nítida e irónica lucidez las zonas inciertas de su *yo* neurótico y su relación con los objetos que enumera con una actitud aparentemente indiferente.

«El rasgo más notable de las elecciones temáticas y estructurales de Magrelli –argumenta Maurizio Cucchi– es la persistencia en posición dominante de un sujeto evidentemente dispuesto a la confesión y a la expresión de sí mismo: pero en vez de insistir en los sentimientos, emociones y pasiones, ese sujeto manifiesta exclusivamente su relación intelectual con el mundo y consigo mismo (y naturalmente con su específica actividad de escritura). Pura lírica de la razón y de las facultades cognoscitivas del individuo, la poesía de *Ora serrata retinae* mantiene sin esfuerzos un tono rigurosamente medio, tan ajeno a la aguda sublimidad como a la baja complacencia, e igualmente restablece, a través de la escritura, los nexos típicos del procedimiento ensayístico y de la investigación racional (...), con amplias concesiones a un léxico científico acogido en su significación original sin voluntad alguna de alteración o tensión metaliteraria.»

Con *Nature e venature* (*Naturalezas y vetas,* 1987) se pasa –según las palabras del mismo autor– «de la monoscopia a la estereoscopia, de la autoscopia a la heteroscopia, del monolito al fragmento». Las diez secciones en que se divide el libro, cada una de las cuales contiene de ocho a nueve poemas de pocos y breves versos, nos dan la sensación neta de esta fragmentación del bloque temático y argumentativo del texto. Se acentúa la manía obsesiva del detalle, se hace más minucioso el análisis objetual. «La forma de la casa», la habitación con «la fuente / donde perpetuamente / corre el agua», la despensa, «corazón del alimento puesto / en el corazón de la casa / como el motor inmóvil / de las cosmologías», la cocina «abarrotada de objetos» que se parecen a un bosque, el comedor, el mantel, la taza, la leche que se echa a perder, el reloj, el humo del cigarrillo («Yo camino fumando, / y tras cada bocanada / atravieso mi humo / y estoy donde no estaba, / donde antes soplaba»), y la fiebre, la cefalea, el sueño, un día de lluvia: he aquí algunos de los temas de este libro: toda una materia sometida a la mirada descriptiva y analítica de la razón.

Para la exploración y la descripción de los objetos y de su ser, el poeta utiliza las técnicas ya experimentadas en *Ora serrata retinae,* que son las mismas empleadas para la composición de un mosaico («Hasta que mi amor no haya terminado / la dura y lenta obra del mosaico»). Sin embargo, este sistema de impecables ecuaciones lógicas parece ceder ante la percepción cada vez más aguda de la inconsistencia de la escritura y de las palabras, de su incapacidad para capturar la esencia de las cosas, de modo que sólo «quedan pedazos esparcidos, / pobres cerámicas del sueño / que colman las páginas. / Es el cementerio del pensamiento / que se recoge entre mis manos». Y al mismo tiempo se hace más frecuente la insidia representada por el «abismo morfológico», la irrupción de aquel «hemisferio nocturno» e ingobernable que se manifiesta bajo formas y nombres distintos, como «la grieta», «la hendidura», «las interferencias» o «el tintineo familiar / del mecanismo roto».

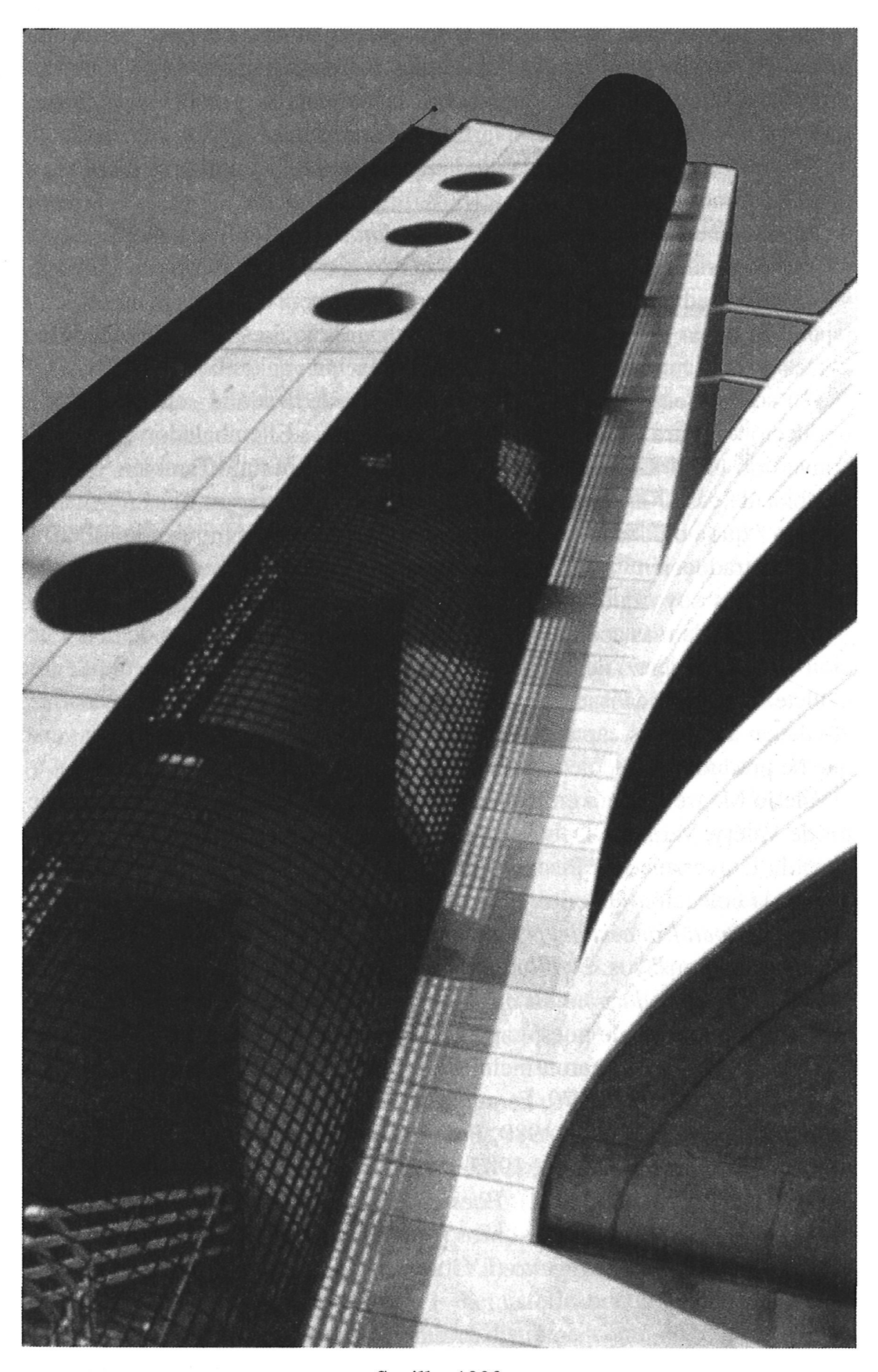
También el espacio hacia donde se extiende la mirada del poeta se ha dilatado. «El sujeto ya no está debajo de las mantas, dispuesto a exponer sus propias perplejas observaciones sobre la habitación y sobre sus propios miembros, sino que se ha convertido en una mina flotante por el mundo (...), y describe fragmentada la ciudad en la que se adentra y se pierde (...), anotando fracasos y esperanzas» (E. Krumm).

Con *Esercizi di tiptologia* (*Ejercicios de tiptología,* 1992) se agudiza todavía más la intolerancia ante la superficie llana de la escritura. El orden compositivo, la seguridad y la claridad expositiva de su primera entrega son un recuerdo lejano. El poeta parece dominado por la congoja y el espanto, moviéndose a tientas en la oscuridad en busca de una orientación «aniquilada».

Una sección entera de este último libro está dedicada al «ejercicio» de la traducción. Figura en ella un texto muy hermoso, «El embalador», que se ha convertido en el *Leitmotiv* de todo traductor de poesía: «También yo hago cambiar de casa / a las palabras, las palabras / que no son mías / y manejo aquello / que no conozco sin comprender / lo que estoy moviendo». Pero la palabra «traducción» no debe engañarnos; no se trata de versos ajenos, pues nada es más suyo que los poemas traducidos de Ibn-at-Tûbi o de Juliano Egipcio; y nada más acorde con su pensamiento sobre el asunto de la traducción que el comienzo del poema «Contre la traduction, élégie, de Guillaume Colletet»: «Estoy cansado de servir. Basta de imitaciones. / Las versiones envilecen a quien es capaz de inventar: / Estoy más enamorado de un verso que he producido / que de todos los libros en prosa que he traducido».

Valerio Magrelli nació en Roma, en 1957. Licenciado en filosofía, traductor de Valéry, Verlaine, Debussy, Mallarmé, es profesor de literatura francesa en la Universidad de Pisa. Dirige para la editorial Einaudi la serie trilingüe de la colección «Escritores traducidos por escritores». Ha preparado la antología *Poeti francesi del Novecento* (Lucarini, Roma, 1989) y es autor de los siguientes ensayos: *Profilo del Dadá* (Lucarini, Roma, 1990) y *La casa del pensiero. Introduzione all'opera di Joseph Joubert* (Pacini, Pisa, 1995). Sus primeros textos de poesía aparecieron en las revistas *Periodo ipotetico* y *Nuovi argomenti* y fueron incluidos en las antologías *La parola innamorata* y *Poesia degli anni 70.* Es autor de tres libros de poemas: *Ora serrata retinae* (Feltrinelli, Milán, 1980, Premio Mondello Opera Prima), *Nature e venature* (Mondadori, Milán, 1987, Premio Viareggio) y *Esercizi di tiptologia* (Mondadori, Milán, 1992). *Poesie (1980-1992) e altre poesie* (Einaudi, Turín, 1996) recoge esos tres libros y una muestra de poemas inéditos. En prosa ha publicado *Il viaggetto* (L'Obliquo, Brescia, 1991).

Emilio Coco



Sevilla, 1992

Poemas

[Es la lanzadera de los versos]

Es la lanzadera de los versos
el telar del mal
el zig-zag sonriente
de los puntos de sutura.
Si el mundo es un trapo mojado
empapado de muerte,
cóselo dulcemente
no lo aprietes
no hagas salir la substancia
que lo tiene enlazado
contén el aliento
haz pasar el hilo
ata si puedes ese agua
al zurcido visible
que afea mi chaqueta.

Aperçu

Sólo la loca excrecencia.
O. Mandel' Štam

La solitaria, el parásito
el gorrón y el saprófito,
el cáncer, nacen de organismos
que incuban su mismo fin
como la música de Occidente.
Primero la gemación
de tímidas disonancias, luego las metástasis

que invaden el cuerpo sonoro y lo disgregan,
corrupción prodigiosa y vergel
de muerte. Es la historia de una catástrofe tonal,
células arrítmicas, superfetaciones,
o sea el Secuestrador (y el cáncer
siempre secuestra su propio vehículo).
He aquí la tierra, pobre avión
en poder de un pasajero armado.
Estaba en la cama de un consultorio,
escondido detrás de un biombo.
«Antígona», «Sí», «¿Estás aquí?», «Sí, aquí».
Las vértebras, las vértebras.
Y empiezan a conversar entre ellos,
dos viejos, dos voces de viejos.
Porque una voz envejece,
también en el sonido está el hueso del tiempo
también en el aliento. Soplaban, y había
dentro un eco de sí mismo,
un eco que precedía a la dicción.
Algo roto y desencajado, la médula
sacada de la espina dorsal y
desenvainada como una espada rutilante,
voz-esqueleto
vértebra de la voz.

Punto y aparte

Ahora vamos por la nieve
fresca
ahora resbalamos pero
doblar
en esta nube de luz y de aire
fresco
pero doblar es difícil
doblar

Carta sobre la invasión de los dinosaurios

¿Qué líneas nos unen a este Valhala zoomorfo
que atraviesa las eras para brotar entre los juegos de los niños,
con sus héroes postrados, aberrantes, acorazados por capas
epiteliales, ramificaciones ortopédicas, apéndices caudales?
Bestias, pero nada bestial queda
en los ojos donde pasa desarmada la pena
de una especie destinada a la extinción.
El gran silencio de la sangre
pesa sobre estos huérfanos del futuro
y los hace tristes animales de despedida,
fieras de la melancolía, criaturas agónicas.
Detrás de su fijeza de tótem
la gota negra de la mirada lleva
una extenuada dulzura liminal,
una pasiva potencia inexplicada,
una violencia sin genealogía.
Y entonces no brames, Tyrannosaurus Rex, pero deja,
entre el pedrisco de la corteza cerebral,
sobre el repiqueteante chasis de la caja torácica,
desde el árbol copudo y ventilado de tu sistema nervioso central,
deja brillar inerme la pupila
lejana e imborrable de la infancia.

Olas

I

Estudio del trazado de la ola:
la curvatura de su empuje,
la flexión de su línea.
Soplo o suspiro.
Todo sujeto a cálculo.
Medida.

II

Pétalo de la huella
una ola digital:
curva que se propaga
emisión de sí.
El empuje que se extingue
en la orilla de la nada:
espuma que no tiene arena
remisión de sí.

Difamaciones

Para Pierpaolo Pasolini

Habría amenazado a un gasolinero
con la pistola cargada
de un proyectil de oro.
¡Cineasta y poeta, orfebre y ogro!
¿Pero qué contestar a esta acusación,
el arma o su bala?
¿Santa Romana Iglesia o el ruiseñor?
Aquel tiro nunca disparado atraviesa su obra
doblegándola a un doble oxímoron,
fantástico fantasma de violencia
y piedad, de sangre y de laurel.

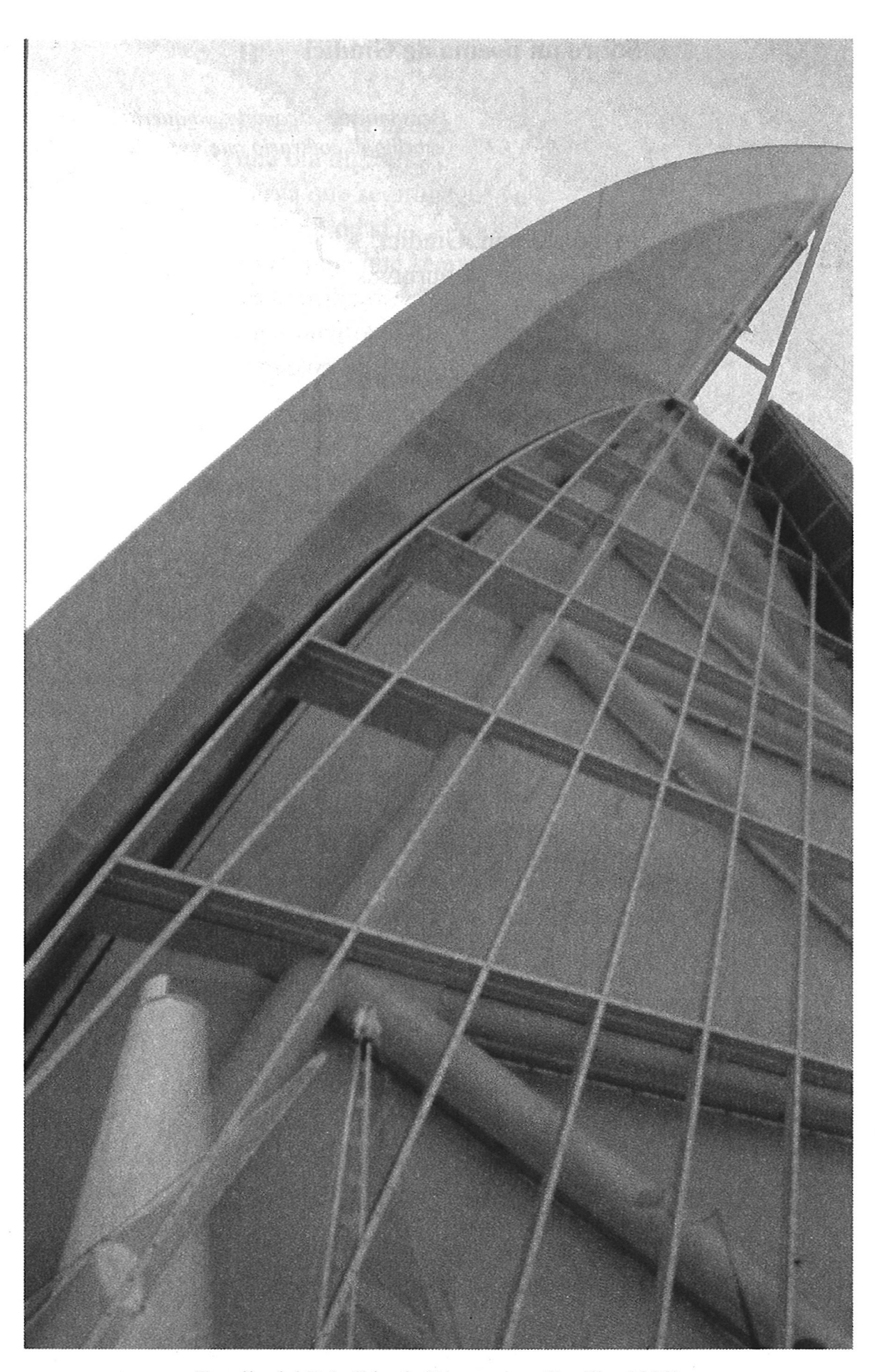
Sobre un poema de Giudici

Pensamiento escapado, yo quería escribirlo;
escribo al contrario que se me ha escapado.
Pascal

¿Y dónde van, Giudici,
aquellos versos-burbujas
liberados del hielo
hacia arriba?
¿Dónde van a agazaparse
cuando, al contrario, ya listos,
el autor los olvida?
¿Se quedan acurrucados en las grietas,
se aprietan, se calientan
para pasar la noche?
¿O abandonan su tarea,
renuncian a la empresa
y vuelven atrás al punto de partida?
¿Resisten, desisten
nuestros versos perdidos?
Los querría pacientes, comprensivos,
dispuestos al perdón a quien los deja
en una aguja de hielo, expuestos
en la altura.

Valerio Magrelli

Traducción de Emilio Coco



Detalle del Pabellón de Dinamarca (Sevilla, 1992)

BIBLIOTECA

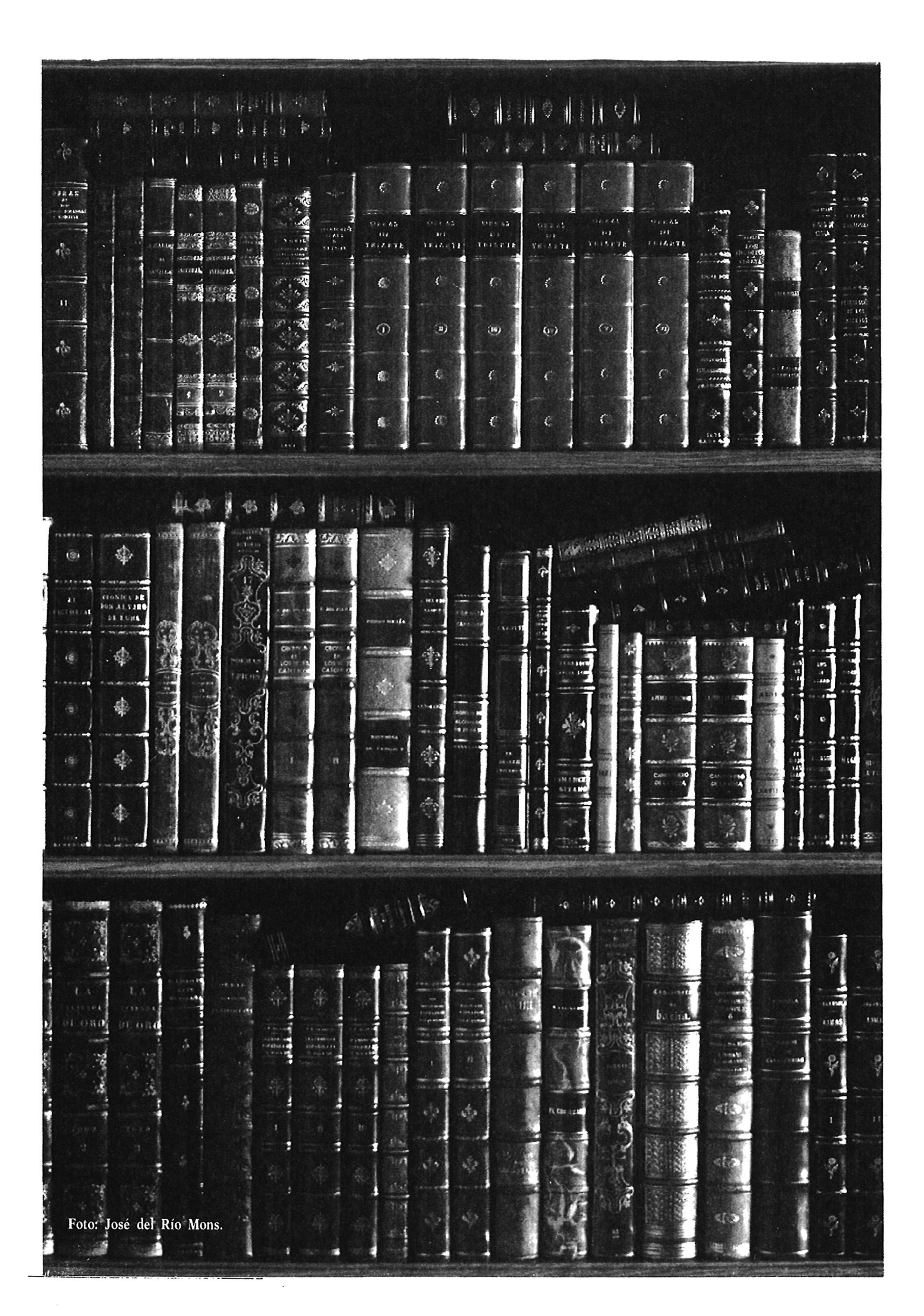


Foto: José del Río Mons.

Cuaderno de Babel

La crítica literaria, para los que por obligación y devoción la frecuentamos, es una verdadera fuente de disgustos y un goteo vital y lúcido que soporta la chatarra verbal y el aluvión de juicios. Algunas de estas molestias vienen por las manías de los críticos de usar nociones universitarias puestas en boga por éste o aquél; otras, por la incuria de citar a los poetas por sus peores versos, leyéndolos por su supuesto valor semántico, aunque el poeta en ellos haya desaparecido hace tiempo. Esto mismo vale para los narradores. Creo que todos hemos leído, no ya un artículo, sino incluso algún libro donde los versos citados de un buen poeta eran casi todos malos. En fin, les ahorro más enumeraciones y señalo que *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, de Amado Alonso, ha sido reeditado por la editorial Gredos. Fue publicado por primera vez en 1940 en Buenos Aires y ampliado en la segunda edición de 1951. En él, Alonso combina con maestría sus saberes filológicos con una prosa cálida y bien articulada, capaz de penetrar y hacernos evidentes los valores del poeta chileno, que estudia hasta la *Tercera Residencia* (1947). Se trata de un libro académico, quiero decir, que analiza el ritmo, la sintaxis, la forma y algunos temas, como la angustia, la melancolía y la desintegración. Algo que en nuestro tiempo es desusado: Amado Alonso escribe hacia el poema y no como pretexto –como denuncia, y con razón, una y otra vez, George Steiner, al respecto de la crítica derridiana.

De la misma editorial (Gredos) ha llegado a esta Babel *Los huérfanos de Petrarca,* de Ignacio Navarrete. El tema ha sido estudiado por muchos autores, porque la influencia petrarquista en las letras tardomedievales y del Siglo de Oro ha sido notable y compleja. Navarrete inicia su investigación con la traducción por Garcilaso y Boscán del *Libro del cortesano* y alcanza a varios poemas de Quevedo. En muchos momentos se hace eco de la teoría de la angustia de la influencia de Harold Bloom. El libro es notable por la perspicacia de sus observaciones y su buen conocimiento del tema estudiado. Echamos de menos, dentro del estudio del petrarquismo, obras que relacionen las ideas de Petrarca, y de su articulación en el Renacimiento y barroco españoles, con las ideas filosóficas que las informan.

Con la muerte de Georges Duby (1919-1997) ha desaparecido un gran historiador, un investigador descreído y erudito. Fue catedrático de historia de las sociedades medievales en el Collège de France y

heredero de muchas de las directrices de Marc Bloch, Lucien Fèvre y Braudel. Aunque no siempre se esté de acuerdo con él (como en algunas de sus consideraciones sobre los sentimientos amorosos en los siglos XII y XIII en Provenza), sus trabajos, para este profano en historia, como en tantas cosas, pero habitante curioso de Babel, siempre han sido ilustrativos y acicateadores. Ahora se reedita (la primera edición, en francés, es de 1984), en su Biblioteca Alianza 30, con un álbum que incluye un estudio documentado de José Enrique Ruiz-Doménec, *Guillermo el Mariscal.* Duby se basó en una abundante investigación, aunque nos dio un texto sin tropiezos eruditos, lo que le ocasionó sospechas académicas. Está basado, como fuente principal, en la *Histoire de Guillaume le Maréchal,* un largo poema en francés descubierto y editado a finales del siglo pasado por Paul Meyer y debido, probablemente, a algún hijo o hija del mismo Guillermo. Lo atrevido de Duby es que utilizó la desprestigiada noción de relato para su trabajo, es decir, que introdujo un elemento ficcional en el documento, cosa que, como nos cuenta Ruiz-Doménec, despertó algunas críticas entre historiadores. Por otro lado, la obra señala hacia las relaciones entre la aristocracia y el poder monárquico del siglo XII.

La traducción, sobre todo cuando se trata de poesía, es uno de los bienes más preciados de la literatura: ni abunda la buena ni se improvisa, sino que requiere que junto a los conocimientos de ambos idiomas se tenga el don de la creatividad. Los lectores franceses pueden estar satisfechos (también nosotros) con la traducción de los poemas de Juan de la Cruz llevada a cabo por el poeta, traductor y ensayista Jacques Ancet: *Nuit obscure. Cantique spirituel et autres poèmes* (Préface de José Ángel Valente, Gallimard, Collection Poésie). La primera traducción del *Cántico espiritual* a la lengua francesa se debió a René Gaultier, en 1622, es decir, cinco años antes de que se publicara en español. Esta traducción, que se lee en francés como un poema original, coincide con la publicación de *La tendresse,* poema narrativo de Ancet que cierra un ciclo abierto con *L' incessant* (1979) y continuado con *La mémoire des visages* (1983) y *Le silence des chiens* (1990). Y sin dejar a los poetas, hay que congratularse que la Oxford University Press haya publicado los *Selected Poems (1955-1997)* de Charles Tomlinson. El lector español puede leer una antología bilingüe, *La insistencia de las cosas,* debida a varios autores, publicada por Visor, *Air Born/Hijo del aire* (con Octavio Paz), editado por Syntaxis, Tenerife, y *La huella del ciervo,* traducido por el merodeador de esta discreta Babel de papel y publicado en la misma isla por Nilo Palenzuela. La antología de Tomlinson recoge dos poemas hasta ahora no colectados.

Copio el último, sólo cuatro versos en los que el autor, al releerse comprende que su poesía es hija de la amistad:

A BACKWARD GLANCE

Searching my verse, to read what I'd once [said,
It was the names on names of friends I read
And yours in every book, that made me see
How love and friendship nurture poetry.

La primera vez que tuve noticia de Yorgos Seferis fue en uno de los libros más perfectos, aunque no necesariamente el mejor, de Henry Miller, *El coloso de Marusi.* Ahora, gracias a la publicación de su diario, *Días (1925-1968),* editado por Alianza Editorial, seleccionado, traducido y anotado por Vicente Fernández, podemos acceder, aunque muy parcialmente, a la vida del autor. Digo parcialmente porque se trata de una selección de su diario, y porque en muchas ocasiones un diario, como él mismo afirma, no es sino una imagen que para ser real debería proyectar aspectos esenciales que no siempre aparecen –afirmo yo– no por autocensura, sino por una cuestión de género literario. Es verdad que muchos diarios son una mezcla de géneros, pero en muchísimas ocasiones lo que determina el tono, es la idea de lector que el diarista toma por interlocutor: una de las versiones, generalmente, de sí mismo. El diario de Seferis está escrito para sí (dejando en el misterio lo que esto sea); sus anotaciones recuerdan la orografía de islas griegas, como Paros o Naxos: poca vegetación, arrecifes, pequeñas playas, un sol que dibuja las cosas o las funde. Escritura recortada, en la que los sentidos adoptan la nitidez de las ideas. Un poeta encontrará en este libro muchas observaciones valiosas (no siempre compartibles), como la afirmación de que un buen poema no debe dejar margen a la interpretación vocal, o esto otro que me recuerda, en su final, las ideas de Norman O. Brown: «Lo que yo ando buscando (...) es la expresión más recta, como una cuerda tensada (...) la omnipresencia del cuerpo humano». Es una idea enormemente griega, porque ¿qué es la arquitectura griega –dejo aparte por redundante la estatuaria– sino la omnipresencia del cuerpo humano, siempre que no olvidemos que ese cuerpo es también mental? Rescataré un par de líneas para estas páginas. La primera me parece una gran elegía: «Donde quiera que la toques la memoria duele» (el traductor nos la ofrece en alejandrinos), que me recuerdan los versos de Quevedo «Y no halló cosa en que poner los ojos / que no fuera memoria de la muerte». Y la segunda, un endecasílabo (que agradecemos de nuevo al traductor): «El mar, la danza inmóvil de los montes». Ve dos cosas, el mar y los montes, pero la sola presencia de la palabra mar, al lado de esa danza de montes (inmóviles) opera de tal forma que vemos cómo el batir de las olas contra el arrecife moviliza al monte. Tal vez sea un eco de

Homero, donde –si no recuerdo mal– hay una imagen del mar como montes en movimiento. Pero esa única línea, es todo un paisaje, de mar y tierra.

Se esté de acuerdo o no con los paradigmas de la crítica de Northrop Frye, pocos críticos literarios de envergadura pueden decir que no han aprendido cosas importantes en sus libros. Ahí están el monumental estudio hermenéutico *Anatomía de la crítica* y libros menos ambiciosos, pero sin duda notables, como su estudio sobre Eliot o *La escritura profana.* En 1989 Fry mantuvo unas conversaciones radiofónias con David Cayley, en las que repasaba la vida y las ideas del crítico canadiense. Este tipo de libros pueden ser (no siempre lo son) enormemente válidos, porque el que habla no es el mismo que el que lo escribe y forzosamente ha de simplificar o expresar las ideas de fondo. Si un filósofo nos habla de su volumen de quinientas páginas, raramente nos explicará sus meandros y paradojas, vueltas y revueltas, sino aquello que buscaba, la idea central. Y eso que parece obvio no siempre lo es. Leemos a un autor y a veces no logramos (perdonen mi torpeza) enterarnos del asunto central. Y es un fastidio. Este libro se llama *Conversaciones con Northrop Frye* (Península, 1997). Frye fue un muchacho introvertido, con unos padres que pertenecían a una generación anterior a los padres de sus amigos; además, su madre estaba sorda. Descripción típica de hombre libresco: «muy estudioso y físicamente bastante torpe». Hombre religioso, tuvo una revelación. Estudiaba en el Emmanuel College y un día, eran las tres de la mañana, mientras preparaba un examen sobre el *Milton* de Blake (Blake ha sido para Frye una piedra de Rosseta respecto al universo cultural y trascendente), de pronto se le hizo la luz: «Desde entonces, como suele decirse, no he vuelto a ser el mismo». Al igual que para Blake, para el crítico canadiense la Biblia ha sido la Carta Magna de la imaginación humana. Con una cultura admirable, desvela orígenes y cursos, como el término imaginación que, según nos aclara, cambia de sentido en Blake, adquiriendo el sentido positivo que hoy le otorgamos, mientras que hasta entonces designaba a lo meramente imaginario (lo que no está). Frye tiene un tono de alta precisión, pero suelto, capaz de referirse a Spengler así: «Era el sinvergüenza más estúpido que me he echado a la cara». Admira *La rama dorada,* pero confiesa que es una obra que también está escrita «por un hombre bastante estúpido». No es extraño, la inteligencia no opera en todos los campos, y hay hombres que pueden escribir *La decadencia de Occidente* y sufrir la mencionada desgracia. De paso, sobre la estupidez trata un libro de André Glucksmann (Ed. Península) que he leído

y que no he entendido (¿se tratará de mi estupidez?). Como todo hombre convencido, cree que los demás alguna vez se convencerán, o errarán. «Además de estudioso de Blake y cristiano, soy un burgués liberal. Creo que quien no lo sea, o al menos no quiera serlo, aún no ha bajado de los árboles». (¿Se tratará de la estupidez de Frye?). A Frye le caracteriza ese tipo de tics que molestan y al tiempo agradan, como tener un libro favorito, en su caso *Anatomía de la melancolía* de Burton. La obra más importante que ha leído es *Tú y yo,* de Buber. Algunas observaciones espléndidas: «El filósofo irrefutable no es aquél al que no se pueda refutar, sino el que sigue estando ahí después de haber sido refutado», es decir, no el que tiene una idea, sino el que sigue pensando en la ausencia de la misma. Otra: «La literatura no argumenta» (siguiendo a Shelley y a Yeats). No hay aquí espacio para continuar de paseo con Frye, pero volveré a mi camino mientras él dice lo siguiente: «Creo que el ideólogo se dirige al público y quiere causarle un efecto cinético. Quiere que salgan al exterior y hagan algo. El poeta da la espalda al auditorio. Yo comienzo la *Anatomy* con la observación de John Stuart Mill de que al poeta no se lo escucha, sino que se acierta a oírlo, y de que no pretende causar el menor efecto cinético en su auditorio. Está creando una ausencia para que dicha ausencia pueda pasar a ser una presencia». *Chapeau*!

Si uno hubiera comenzado leyendo a Lorenzo Villalonga por el *Diario de guerra* que acaba de editar Pre-textos (con un informado prólogo de José Carlos Llop), sus obras, penosamente, se habrían muerto de aburrimiento en el estante. No es que sea brutal en su fascismo, no, es fino es su fascismo. No es Céline, es un fascismo educado, joseantoniano, al que llama el Ausente, lleno de tics y de una insoportable trivialidad.

A punto de cerrar uno de los bucles de esta Babel leo el reciente libro de Jon Juaristi, *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos* (Espasa Calpe), una obra en la que, con una prosa a prueba de bombas, mezcla historia y ensayo en un intento de desentrañar el nacionalismo vasco y su extremo perverso y asesino, ETA. De los foralistas al abertzalismo, Juaristi ha penetrado en los documentos, alternando con brillantez una amplia investigación que abarca la literatura y el documento, la filología y la psicología. La tesis central es que en todo nacionalismo hay una actitud melancólica que da en suponer una patria y al mismo tiempo su pérdida o su inaccesibilidad a causa de las fuerzas extranjeras que continuamente lo impiden. El libro es un lúcido alegato contra el nacionalismo, especialmente contra aquel que adopta el chantaje, la extorsión y el crimen

para defender una quimera; es decir, es un alegato contra el nacionalismo vasco que «sólo sabe una cosa, pero como el erizo de Arquíloco, lo sabe muy bien: que es necesario perder para ganar, mantener vivo el agravio para que el sacrificio de las sucesivas generaciones resulte políticamente rentable». Para mantener vivo este espíritu, piensa Juaristi, los políticos nacionalistas cuentan historias. Contra esas historias se vuelve el poeta y estudioso vasco con la fuerza de quien cree en la historia. Curiosamente la *historia,* en singular, es la que nos compete, porque es una búsqueda de la verdad, mientras que las *historias* son elucubraciones fantasiosas, cuyo iceberg es un país que ni existió ni existirá así fueran soberanos de la «patria» sólo vascos de veinte generaciones. A nuestro siglo de mentiras (no ha sido la única, pero tal vez la principal ha sido la ideología comunista), el despertar convulsivo de los nacionalismos parece querer heredar las exacerbaciones del nacionalismo dieciochesco como respuesta a una esencia ocultada e impedida, ofertada e inexistente. La nostalgia del nacionalista, piensa Juaristi, no es real, porque «la nación no preexiste al nacionalismo». Sabido es que el País Vasco tiene la mayor cota de autonomía europea, es decir, de región o autonomía perteneciente a un Estado que la engloba. Por otro lado, las características distintivas son mínimas: el euskera es el resultado de una coiné reciente para dotar de una sola lengua «nacionalista» a los vascos, y se comienza a hablar, a estudiar y a escribir en ella con más abundancia desde la democracia, dato de una importancia radical. A diferencia del catalán, el euskera (o sus formas diversas anteriores) carece de literatura, salvo la muy reciente. Más: los vascos son católicos (en un número más alto, aventuro, que en Cataluña), es decir, como la mayoría religiosa de España. Juaristi señala con justeza a este propósito que comparar al País Vasco con Irlanda es un disparate histórico e interpretativo. Sabino Arana, el padre (como se ve, bastante reciente) del nacionalismo vasco «profesó toda su vida un gran afecto a la Compañía de Jesús». Juaristi cita una observación de Antonio Elorza: Arana imitaría a Ignacio de Loyola al fundar un partido/compañía y al crear también una lengua, un castellano euskerizado. Esa herencia sigue vigente. Nuestro autor hace ver que muchos de los términos acuñados por el euskera no sirven para designar nada fuera del País Vasco, es decir que tienen una referencialidad restrictiva: «*Ikurriña* no equivale a *bandera,* ni *lehendakari* a *presidente,* ni *ertzantza* a *policía* ni *jaurlaritza* a *gobierno.* No son nombres comunes». Es decir, y lo digo por mi cuenta, esa restricción es una reducción semejante a la practicada por los jíbaros con las

cabezas de los enemigos. Lengua, pues, que no quiere ser común, que no puede señalar más allá de sus fronteras, es decir: sin verdadera comunidad.

El libro de Juaristi encontrará respuestas extensas en historiadores y politólogos. Por mi parte sólo quiero indicar que el nacionalismo abertzale (y todo nacionalismo semejante) participa también de dos cuestiones: una, psicológica, la paranoia histérica, y la otra ideológica, la utopía. Neurosis: el nacionalismo se señala siempre a sí mismo, pero no se entrega, llama la atención, necesita continuamente de la exhibición o la propaganda, que es uno de los objetivos del terrorismo; concibe al otro como substancialmente enemigo de algo que en él es radical, pero que es inaccesible. Ideología utópica: el nacionalismo supone la creencia en una patria que, de ser alcanzada, supondría el encuentro del ser y la historia, que respondería a las preguntas fundamentales del individuo. La patria nacionalista no es la Historia, sino la reconciliación del individuo con su colectividad y de ésta con sus orígenes (aunque sean meramente imaginarios). Como la utopía, el nacionalismo se aísla de la historia y de los otros pueblos. Recuérdese que todas las utopías son islas o están aisladas, es decir que no sufren compañía ni siqueira de sus semejantes. Pero, a diferencia de las islas utópicas, el nacionalismo siempre está en guerra con sus vecinos porque éstos suponen una amenaza continua para realizar, no aspiraciones concretas que pueden ser discutidas en los partidos y en los consejos de ministros, sino lo que ya *es*. La utopía ignora la historia, el progreso, la diferencia, la excepción y la oposición de ideas y actitudes; aunque no tiene lugar, se propone como *el lugar*. El nacionalismo, al saber ya lo que es, no puede tolerar tampoco la diferencia (por ejemplo, el no ser nacionalista). Un vasco no nacionalista sería un mal vasco o un no-vasco, como cierto nacionalista encendido dijo alguna vez de Fernando Savater, que no es nacionalista; ciertamente, en ninguna dirección. Sin duda hay diferencias, pero he querido señalar las afinidades. No he mencionado, por ejemplo, que el nacionalismo, entendido siempre en sus manifestaciones extremas, es racista, como hemos podido ver en numerosas declaraciones de Arzálluz y otros representantes de partidos nacionalistas. No quiero cerrar el párrafo sin volver al importante libro de Juaristi para destacar no sólo su valor intelectual, como historiador y ensayista, sino también su valor moral. Vasco, y habiendo conocido la ETA desde dentro, ha tenido el valor de desmitificar, desde hace muchos años, a nuestra mayor lacra social, la que más radicalmente está contra la convivencia de vascos con vascos y de éstos con el resto de los españoles.

Juan Malpartida

Crónica de la narrativa española

La ley de esta crónica me obligaría a hablar de libros que no he leído ni me apetece leer ahora. Los premios Planeta de Juan Manuel de Prada y Carmen Rigalt no han despertado una excesiva curiosidad en mí, sobre todo cuando del primero se pudo leer el primer capítulo en la prensa: prosa repujada, sarampión del estilo y la vaga intuición de la inconsistencia última de un relato urdido sobre el aire, aunque sea el aire del arte y la literatura. Lo he advertido ya: no he leído más que el primer capítulo y me limito a corroborar la impresión misma –quizá no más que un prejuicio– que ya me dejaron los relatos de *El silencio del patinador,* que fue peor que la de unos imaginativos y sin duda recomendables *Coños,* y al margen del soporte histórico que anclaba la peripecia de Pedro Luis de Gálvez en *Las máscaras del héroe.* Es significativo que Prada sea un brillante biógrafo y ensayista cuando poda, no sé si voluntariamente, las ramas exaltadas de un estilo inquieto por su propia brillantez. Es en ese otro registro donde a mí me parece ver a un escritor convincente, lo que no significa que no sea narrador; significa que el relato destila todavía más infección que invención, más mimetismo que creatividad, más artificio que artesanía, más máscara que héroe.

Será un prejuicio romántico, pero me resisto a corregir lo escrito porque aprecio demasiado las dotes de escritor de Prada, que son incontestables, y no me pregunten qué dotes son, porque son de las que hacen escritores verdaderos. Recuerdo, por ejemplo, una reciente entrega de la revista *Clarín* con una biografía suya muy bien contada de una poeta oculta, Ana María Martínez Sagi, e incluso diría que las veces en que acierta con su columna de los viernes en el *ABC* coinciden con el esbozo biográfico de alguien conocido o inventado, que eso importa poco. La que recuerdo ahora trataba con un punto de insidia intencionada, me parece, a una escritora explosiva con cuya primera novela simpaticé sin dudarlo, la Lucía Etxebarría de *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (Plaza y Janés). Aunque también es bien verdad que alguna otra semblanza anterior resultaba innegociablemente tosca –¿hubo parodia?– en el elogio de José Luis García Martín, precisamente el director de *Clarín.* Traigo aquí el nombre de este crítico con premeditación porque acabo de felicitarme por un librito suyo, humilde y hermoso. García Martín ha practicado el diario intempestivo y el ar-

tículo venenoso con demasiada conciencia literaria, pero, por el contrario, *Aprendices de fantasma* (La Gaveta, Junta de Extremadura) es un libro contagioso de la felicidad de la literatura, de la divagación y la meditación lírica o épica sobre las virtudes de un oficio y casi, casi una forma de vida: la que lee la realidad con ojos de literatura.

Me gustaría que no viesen mal un merodeo particular por la periferia del mercado y ver qué hay ahí de bueno y sin premio, incluso sin logros absolutos, pero sí significativos de modos de entender la literatura de hoy mismo. Los artículos de periódico, las crónicas de periodista, la información bien contada y recreada con las técnicas del relato breve y de la misma novela son lo que ha de atrapar al lector de Manuel Rivas como escritor. Su propio prólogo a *El periodismo es un cuento* (Alfaguara) es una hermosa lección de conciencia de oficio –la literatura y el periodismo– que explica brillantemente por qué son tan suculentas sus historias del mar y de la mina, sus microbiografías de anarquistas supervivientes, sus homenajes sentimentales a los maestros fallecidos o su propia identificación de referentes literarios y morales. Cuánto alegra leer el elogio franco al escritor Miguel Torga, en una crónica sobre Portugal con miga y amistad, o cómo reconforta revisar sus juicios sobre el País Vasco a partir de los versos de un poeta y ensayista de respeto. Ese artículo último lo titula con palabras de Juaristi, «Te preguntas, viajero, por qué», para terminar dando respuesta a tantas muertes: «Nuestros padres mintieron: eso es todo».

Y para contar esas mentiras emborrachadas de nostalgia y resentimiento ha escrito Jon Juaristi sus *Historias de nacionalistas vascos,* con el título *El bucle melancólico* (Espasa-Calpe). Ya sé que es un ensayo, pero sé también que el ensayista es primero que todo un escritor, un contador de ideas engarzadas, un oficiante de la prosa que discurre entre historias e ideas. La brillantez del libro es ensayística: vale por decir bien lo que dice, como cualquier otro ejercicio literario. Y no pondero la conveniencia de leerlo desde fuera del País Vasco porque es obvia. Y necesaria lo es cuando se escribe desde Cataluña como estoy haciendo ahora, donde un libro con intenciones similares y factura distinta, el de Arcadi Espada, *Contra Catalunya* (Flor del Viento) apenas ha servido para despertar lo que se proponía –inteligencia crítica y autocrítica–, ni siquiera aquel otro libro algo más antiguo de Joan-Lluís Marfany sobre *La cultura del catalanisme* (Empúries) que nos quiso enterar a los catalanes de los mismos virus irreductibles del sentimiento nacionalista y la perversión política y enmascaradora. Así andamos aquí: con violentos ataques con nombres y apellidos a quienes se salen del guión pactado

sobre la catalanización. Y no sigo porque es un asunto menor. Espero que lo sea.

Lo que no es menor en absoluto es la cantidad de literatura que hay en esos gruesos tomos que está publicando Alfaguara desde hace un tiempo. Las dos o tres últimas entregas han tocado a Gonzalo Suárez y sus casi mil páginas de *Literatura,* los cuentos de José María Merino y la maravillosa mentira que es Manuel Vicent en *Los mejores relatos.* Son relatos, crónicas, historias contadas sobre fondos de verdad y con formas de la mentira que han quedado en una tierra de nadie que sin duda emparento con el mejor periodismo y la mejor literatura. Salieron estos textos espléndidos primero en la prensa, después en otros volúmenes antiguos, como ese magistral retrato de una edad biográfica e histórica que daba título al volumen *No pongas tus sucias manos sobre Mozart* o el más escueto de *Crónicas urbanas.* Literatura sobre la realidad de las costumbres y las cosas de todos. De eso he hablado hace un momento porque me parece que Manuel Rivas lo entendió pero que muy bien.

Y sin embargo qué lejos está esta literatura narrativa de la que podemos encontrar en otro libro de relatos que ha de gustar al lector sin prisa y con una clara idea de la diversidad poética del relato breve. La trepidación narrativa de Vicent se convierte en *Esperando al enemigo* (Tusquets), de Gonzalo Calcedo, en la mejor muestra que conozco de aclimatación de Raymond Carver en España. Fernando Valls sabe mucho de cuentos y otras cosas, y nos acabamos de poner de acuerdo en lo mismo: cuenta más la ausencia que la presencia, la sutileza del montaje que la presentación obvia del drama. Y lo hay siempre, disfrazado y eludido, hecho literatura de maneras sin sofisticación verbal ni aparato retórico, con un punto de frialdad narrativa ligada a la misma intención desveladora. Hay la lección de que el cuento puede estar hecho de dos historias pese a que parezcan una sola o varias. Sólo hay una que cuenta: la del secreto emotivo, ético o intelectual que velan las palabras, las apariencias, la cotidianeidad nuestra de cada día. Me parece un libro de cuentos ejemplar y felizmente lejano a algún otro de la misma editorial y autor de edad semejante a Calcedo, es decir, el volumen breve de Felipe Benítez Reyes, *Maneras de perder.* La calidad de la prosa y la concepción del relato están lejos, pero tienen que gustar ambos libros porque son disfraces de la vida y la derrota, las decepciones lentas o las heridas incurables. Benítez Reyes utiliza un registro más vivo y actual, sus personajes y situaciones tienen contexto social y marca de clase, profesiones y pasados detallados. Son historias comprimidas en las que se juega con las biografías dilatadas, mientras que Calcedo apuesta por el instante revelador y seco, por la

frase suelta que desvela un tema subterráneo en la nadería de una tarde o la brevedad de una temporada de mala sombra.

Y por fin recalo en un libro de viajes, para seguir en la periferia de la narrativa y en el centro de la literatura, de un autor por el que mi aprecio es enorme. Rafael Chirbes ha reunido en *Mediterráneos* (Debate) las páginas que publicó en la revista *Sobremesa* «para la que he viajado como reportero durante quince años». A mí se me ha quedado el vuelo corto y el aliento demasiado impersonal. De un prosista que recreó la voz de *La buena letra* yo esperaba una mirada indagatoria y perpleja más personal y viva, menos condicionada por la pulcritud informativa o la crónica descriptiva del viaje mismo. Aquí el viaje no es pretexto para hablar de uno, salvo en muy contadas excepciones. Quizá lo que estoy diciendo es que pertenece este volumen a una de las tipologías posibles del libro de viaje, pero no a la que me parece que dota al género de una vida más alta. Algunas páginas, claro, y porque era necesario, son memorables, y quizá de todas ellas me quedo con dos de los textos, uno por motivos sentimentales –en la recreación de Lyon revive la ciudad en el recuerdo– y otra por motivos creo que más objetivamente literarios: la evocación infantil del Mercado Central de Valencia en la década de los cincuenta.

Jordi Gracia

Tres senderos

«En sentido contrario a la rotación / avanza la escritura hacia el origen», dicen unos versos, como si formulasen una poética, del más reciente poemario de José Carlos Cataño (La Laguna, Islas Canarias, 1954). Más próximo a *Disparos en el Paraíso* (1982) y *Muerte sin ahí* (1986) por la condensación de su escritura que a *El Cónsul del Mar del Norte* (1990), comienza el libro con un poema de negación donde tres palabras marcan un paisaje de desolación: ausente, muda, nunca. Las imágenes tropiezan para que entre dos ejes contrapuestos se abra la luz de la duda: «Entre la repentina clarividencia / y la agonía / Vivir promete siempre / Más: / Dos cuerpos lo escrito». Es la escritura quien salva, pero a la vez condena.

El libro se divide en cuatro partes independientes entre sí según la voluntad del autor, fechadas en distintos años y lugares; de hecho se terminó de escribir en 1994.

La impronta de Celan, tanto en el ritmo entrecortado como en la relevancia que adquieren ciertos símbolos del judaísmo (como la rosa), es evidente en casi todo el conjunto. Estamos ante un libro que también desprende muerte (no sólo negación):

«A las islas vacías / a las cendras / aventadas». Versos como: «Imágenes descascarilladas caen / al alto mar que todo lo absorbe» conducen a una estancia iluminada de negro, y dan lugar a la imagen poderosa que forma la metáfora de *A las islas vacías*. La isla donde todo cae, donde la vida va dejando de significar por sí sola y adquiere sólo relevancia cuando es conjugada junto a la muerte. Ese decir hacia el abismo evoca un gran dolor: «Aquí / quien está enterrado / En la llaga del cielo soy yo», que sólo puede ser conjurado mediante la escritura. Escritura y muerte en un paisaje azul y desértico, escritura limpia y pura, de la que cala hasta lo hondo sin concesiones: «Nos concedieron especular / sin trinos ni rimas, si es la imagen del espejo / la escritura a contrapelo de la rotación / el versus y el reversus la adecuada». En este libro, como en los anteriores, late un sentimiento de desarraigo muy profundo, motivo por el cual su voz poética se ha situado –también en otras ocasiones– en una isla cuya belleza sólo es reconocida por aquellos que saben que el secreto de la sabiduría es que nada permanece. En resumidas cuentas, la isla es el símbolo del paraíso perdido y siempre reencontrado que remite a una serie de reflexiones surgidas de ambientes e historias relatadas por un personaje metaforizado en naturaleza, y esa alteridad es lo más atractivo, disolución de un tú y un yo donde aquello que se evoca se hace con el filo de la lengua.

La manera de concebir el poema de José Carlos Cataño está en las antípodas de la poesía figurativa, tan de moda en estos últimos años. El primer poemario de Silvia Ugidos (Oviedo, 1972) es una declaración de principios a favor de dicha estética.

La autora ha dicho: «Creo en la santa trinidad de la poesía: tradición, trabajo e intuición; descreo de la inspiración, el Espíritu Santo y la poesía femenina». Efectivamente, *Las pruebas del delito* contiene todos los ingredientes que reconoce como suyos: predilección por lo narrativo donde predomina el ritmo más que la imagen; empleo del monólogo dramático con un lenguaje coloquial de tratamiento irónico. Sin embargo, no se entiende muy bien qué nos quiere decir Silvia Ugidos cuando dice que rechaza la poesía femenina. ¿Se refiere a la tópica?, ¿a la escrita por mujeres? Sería tanto como decir que rechaza la masculina. Todavía no nos hemos enterado muy bien de cuál es la diferencia entre el tópico que se nos ha aplicado a las mujeres peyorativamente y la escritura real, sin atributos despectivos. Cabría recordar aquí unas palabras de Olvido García Valdés: «Esa capacidad de apertura es la que los versos de Adrianne Rich señalan para las mujeres, las habladoras que no sabían de sí. Si el problema de las mujeres es un problema de poder, es primordial nuestra intervención en la lengua [...] En ese proyecto de apertura lingüística y de pensamiento, de apertura de las formas de vida, la poesía escrita por mujeres me parece esencial». No es baladí la cuestión.

En cuanto al poemario, está dividido en dos partes: *Las calles que tú emprendes* y *De flores y de insultos.* En ambas encontramos muy bien resueltos los lugares comunes de la llamada poesía figurativa (pocas mujeres se adscriben a dicha tendencia, hay que decirlo, y considero un valor que Silvia Ugidos trate estos temas desde un punto de vista distinto); hablo de la fascinación por los bajos fondos de las ciudades, por los ambientes nocturnos, la infancia como tema para hacer hincapié de lo aburrido que es ser adulto, y la conciencia de que la poesía es concebida como una ficción asentada sobre un principio de verosimilitud: «Qué impostura que a una edad tan temprana / yo lamente unos años ni siquiera empezados». La poesía es un género que se bifurca, puede ser de ficción o no. Ambas valen. En realidad ¿qué no es ficción? A veces este libro es un juego ingenioso y otras tantas nos transmite una serie de experiencias impostadas: «Iba sola y perversa y oscura colegiala / por las calles terribles y oscuras y perversas / de todos los deseos que secretos acechan / al fondo de tus ojos, lector, en tu mirada». El delito no es otro que el haber llevado el verso al huerto de la ironía y haberse preguntado con Horacio –tal como reza la contraportada–, qué impide decir la verdad riendo. La lección está aprendida, ahora se trata de saber qué nos deparará el próximo poemario.

En otra línea, más surrealista, se desarrolla la obra de Ildefonso Rodríguez (León, 1993). Contaba el autor que la estructura y el ritmo de *Coplas del amo* se la inspiraron las estelas que contaban las victorias del rey Nabucodonosor. Estas coplas representan escenas de un universo poético que detiene la mirada en instantes. Así, la poesía pasa veloz a través de la máscara de los códigos reconocidos y se sitúa allí, donde el mensaje hace ruido de muchas cosas, convirtiéndose la voz poética en una serie de sensaciones que no se podrían describir con palabras codificadas en el orden de la realidad inmediata, sino que se esparcen, como dice Antonio Ortega, en escisiones que sobre la realidad ejercen «los escombros interiores».

La escritura de Ildefonso Rodríguez requiere el ejercicio de la ductilidad, es decir, saber entrar y salir para conocer y reconocer en una serie de palabras donde el automatismo está filtrado por la estupefacción y por la conciencia de realidad, allí donde ésta adquiere la dimensión de pérdida: «Uno que cree que la existencia de un olor común a la familia, que se acrecienta o mengua con las desapariciones, sería demostrable el olor de la pena, su rastreo en un duelo solitario, sin más palabras». Se trata de conmover retirando del poema el habla ordinaria para dejar sólo en fraseo un ritmo de la memoria. Así es como se lee este largo poema en prosa donde el amo cambia su papel tradicional y baja la mirada para hacer una instrospección de sentimientos hasta el fondo y donde cabe la posibilidad de ser la continuación de un paisaje, y un letre-

ro de un establecimiento cerrado hace tiempo, donde además cabe ser el fantasma de uno mismo y reconocerse mientras estás apostado en otra esquina, y la voluntad de no organizar la existencia con pensamientos, sino con zumbidos de la memoria convertidos en palabras caídas de una torrentera, modulando una soledad que emerge de estas coplas cuya memoria es también pasado colectivo.

La poesía de Ildefonso Rodríguez denota una voluntad de *continuum* y de fragmento, no de cosa oída, sino de cosa presentida, no de pasado ordenado, sino de configuración de los tres tiempos a la vez organizando un orden nuevo en la frontera de lo real con lo irreal. No en vano el lenguaje poético es el único capaz de construir un mundo donde lo subjetivo adquiere la relevancia de la realidad inmediata: «El que tiene siempre dos deseos, dos cabezas, dos bocas ávidas». Y lo que es más importante, este amo pone en cuestión a un sujeto poético masculino asumido culturalmente como modelo. Digamos que con este libro el modelo se debilita con la conciencia de que algo está cambiando, y esta humildad es de agradecer.

José Carlos Cataño, A las islas vacías, *Ave del Paraíso. Colección Asis, Madrid, 1997, 78 páginas.*

Silvia Ugidos, Las pruebas del delito, *DVD Ediciones, Barcelona, 1997, 62 páginas.*

Ildefonso Rodríguez, Las coplas del amo, *Icaria Poesía, Barcelona, 1997, 72 páginas.*

Concha García

La familia en España*

El último libro de David S. Reher constituye un gran esfuerzo para dar una visión global de los conocimientos actuales sobre la familia y los sistemas familiares en España. Esta obra, siguiendo la expresión de su autor, sería más un punto de partida que uno de llegada: «Este libro no propone una visión definitiva de la familia en España, sino que ha de entenderse más bien como un jalón a medio camino de la vía que lleva hacia un conocimiento aceptable de la familia» (pág. 23). Este vasto estudio presenta una perspectiva de la familia española iniciando su camino en el siglo XVII hasta enlazar con el presente, finales del siglo XX. Esta cronología tan extensa es una novedad en la literatura española familiar, constituyendo una panorámica muy completa, basada principalmente en estudios publicados sobre este tema en nuestro país. El libro muestra claramente que la gran diversidad cultural española ha dado lugar a sistemas familiares y de herencia también diversos. Los capítulos segundo y tercero constituyen un buen estado de la cuestión pero además aportan nuevas interpretaciones especialmente interesantes cuando trata

sobre las variadas formas de solidaridad familiar. Aunque discreparía un tanto cuando dice, sin precisar la cronología, que «la necesidad de garantizar el bienestar de los ancianos era la piedra angular de los sistemas de familia troncal» (pág. 106), esta afirmación era bastante cierta en el siglo XIX y en algunos lugares incluso a finales del siglo XVIII, pero anteriormente, la baja esperanza de vida hacía muy difícil encontrar unos abuelos ancianos formando parte de las familias. La solidaridad familiar se dirigía hacia los miembros más débiles de la familia, los niños y las viudas con hijos pequeños y también hacia los ancianos, si los había. El capítulo cuarto trata de las etapas de la vida y del ciclo vital de la familia desde 1750 hasta 1990. Aquí se analizan los cambios habidos en la familia a lo largo de sus diversas etapas; utilizando ejemplos concretos relaciona la modernización demográfica y la duración de la vida en común, todo ello ilustrado con profusión de gráficos que ayudan mucho a la correcta comprensión del tema. Aporta un enfoque nuevo estimando la vulnerabilidad potencial que afectaba principalmente a las mujeres adultas y especialmente a los ancianos de ambos sexos que vivían solos, pero que también podía afectar a otros miembros de la familia. Enlaza el tema de la vulnerabilidad con los mecanismos de solidaridad que se establecían y todavía se establecen en la actualidad, destacando el papel de la familia como pilar del bienestar y estabilidad de la sociedad española y de la mujer en particular, como persona solidaria y a la vez vulnerable. Este enfoque constituye una primicia en España y casi me atrevería a decir en Europa. Esta perspectiva familiar poco utilizada puede dar mucho de sí, tanto en trabajos históricos como referidos a la época actual. El apartado de la muerte y la familia se refiere casi por completo a la mortalidad de la infancia que afectó, casi sin excepción, a todas las familias con descendencia hasta bien entrado el siglo XX. La reproducción biológica de la familia estuvo muy mediatizada por este luctuoso hecho, el freno positivo malthusiano. El tema del matrimonio y la reproducción está apoyado en una profusión de mapas, gráficos y cuadros estadísticos. El siglo XX, por el contrario, es tratado de forma demasiado breve, quizá por considerarlo el autor como un tema mejor conocido. El apartado del cambio demográfico y la familia tiene el mismo problema, la excesiva brevedad, para un tema con muchas implicaciones. Uno de los capítulos con un enfoque bastante inusual es el de los mercados matrimoniales[1], donde se ve claramente el diferente valor de los sexos en el momento del matrimonio y que la elección de la pareja no era ni mucho menos producto del azar. En la elección de la

[1] *El tema de los mercados matrimoniales ha sido tratado por A. Cabré, 1994, «Tensiones inminentes en los mercados matrimoniales», en J. Nadal (coord.),* El mundo que viene. *Madrid, Alianza Editorial, págs. 32-60.*

pareja no solamente tenía un peso importante la edad de los contrayentes y la capacidad del varón, sino también el veredicto familiar, no en vano el consentimiento paterno era imprescindible para cualquier unión. El estudio empírico de dos poblaciones durante la Restauración ayuda a entender los conceptos teóricos vertidos en la primera parte del capítulo. La parte que es realmente una aportación muy original, es la referente a las dimensiones de las redes de parentesco en el siglo XX. Este tema se ha realizado aplicando al parentesco la microsimulación «CAMSIM» elaborada en el Cambridge Group for the History of Population and Social Structure, cuyos resultados detallados pueden consultarse en el apéndice. La microsimulación es un tema muy nuevo que, a no dudar, interesará mucho a quienes estén familiarizados con este tipo de programas informáticos, pero que puede resultar difícil para el lector medio no introducido en este campo. Los resultados de la microsimulación deben tomarse con atención, pues sugieren que en España se están produciendo profundos cambios en el sistema de parentesco (existencia de muchos ancianos y pocos niños) que van a afectar y están ya afectando a muchos de los cometidos que la familia ha cumplido tradicionalmente.

Como se ha podido observar, en el libro aparecen algunos capítulos que son un estado de la cuestión con un enfoque globalizador, mientras otros tienen un carácter mucho más nuevo. Uno de los problemas del libro es que constituye un análisis de la familia y los sistemas familiares de la mitad norte de España y con una localización marcadamente rural. El comportamiento familiar de la mitad sur, con muy poca investigación publicada si exceptuamos el caso de Murcia, permanece casi completamente virgen. Esta obra, de fácil lectura y, en general, sin cálculos complicados, es muy útil por los muchos y nuevos caminos de investigación que sugiere y también porque señala claramente las zonas geográficas españolas necesitadas de trabajos sobre la familia y el hogar (centros urbanos y la mitad sur de España). Especialmente quisiera destacar que en varios de sus apartados, el autor realza el gran papel que la familia ha jugado en el pasado y está jugando en el presente protegiendo a sus miembros frente a las fuerzas económicas y sociales que afectan al conjunto de la sociedad, los jóvenes que no encuentran su primer trabajo y los trabajadores en paro. Finalmente, hay que citar la extensa bibliografía que se puede encontrar al final de la obra, extremadamente útil para todos aquellos interesados en profundizar en la historia de la familia española.

Angels Torrents

* *Reher, David S., 1996:* La familia en España, pasado y presente. *Madrid, Alianza Universidad, 470 pp.*

El pensamiento político del barroco

Ha sido una magnífica iniciativa del Centro de Estudios Constitucionales (y detrás de ella se encuentra verosímilmente la profesora Carmen Iglesias), hacer la segunda edición del texto que constituyó la tesis doctoral de José Antonio Maravall: nos referimos a la *Teoría del Estado en España en el siglo XVII*[1].

El autor de esta obra no la había reeditado nunca, pero ello no quiere decir que no se trate de una obra vigente e instructiva; quizá don José Antonio se encontraba más cómodo instalado en una visión social del pasado y atenta a las mentalidades sociales vigentes como la que fue elaborando en la madurez, y por tal cosa no llegó a reimprimir un trabajo de estricta historia del pensamiento político. Sin embargo, ya hemos dicho que nos encontramos ante un texto absolutamente vigente e instructivo, con la densidad y capacidad de sugerencia intelectuales que tuvo todo lo hecho por quien fue uno de nuestros historiadores de máximo relieve.

En la más inmediata postguerra algunos autores iniciaban un esfuerzo en pos de la reconstrucción de la razón, y en este sentido cabe entender –por ejemplo– la *Historia de la Filosofía* que hizo Julián Marías, o un poco más tarde la *Historia de España* de Luis García de Valdeavellano. En tal traza de ánimo liberal que reconstruye la razón se inserta la presente obra en torno a la teoría del Estado en el Seiscientos español: en nuestra opinión textos como los que quedan aludidos –y asimismo el *Carlos V* de Carande–, constituyen efectivamente el testimonio de cómo autores de gran relevancia todos ellos, se proponían continuar la magnífica altura a la que había llegado la Edad de Plata de la cultura española.

Por otra parte, en la trayectoria de los estudios sobre el barroco entre nosotros, la presente obra ofrece un testimonio de importancia. Según es sabido, Góngora estaba condenado por Menéndez Pelayo y en parte por Menéndez Pidal (que en esto siguió prácticamente a su maestro) y una verdadera estimación del barroco todavía estaba abriéndose paso; nuestro autor contribuyó a ella con este primer libro (y luego con otros más), aunque por no estar estandarizada todavía la propia palabra

[1] *José Antonio Maravall:* Teoría del Estado en España en el siglo XVII. *Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1997, 424 págs.*

barroco en la historiografía española, habla aún del *siglo XVII* español.

Junto a José Antonio Maravall estudiosos como Emilio Orozco, sobre todo, o Enrique Moreno Báez, analizaban entonces con penetración y en definitiva llevaban al canon de las buenas letras los textos de la cultura barroca. Dámaso Alonso constituye en esto un caso aparte: entusiasta de Góngora en los años veinte y el mejor estudioso del poeta cordobés junto a Miguel Artigas, los sufrimientos de la guerra civil seguramente le llevaron a un mayor entronque con la perspectiva de Menéndez Pelayo durante los años cuarenta, y se dedicó así a San Juan de la Cruz, a Fray Luis de León, y acaso en general más al XVI que al XVII.

José Antonio Maravall se inició como vemos con este libro de historia del pensamiento político del Seiscientos español (antes de la guerra había colaborado con escritos más breves en la *Revista de Occidente*); su planteamiento de fondo consistía en entender la forma de comunidad política y la instalación en la historia que tuvieron los españoles en los primeros siglos modernos, y de este planteamiento derivan las obras sucesivas.

Por necesidad de trabajo, nuestro autor tuvo que remontarse a estudiar *El concepto de España en la Edad Media,* y luego elaboró un texto de gran envergadura acerca de *Estado moderno y mentalidad social,* en el que en efecto abordaba la forma de comunidad política que constituyó el Estado moderno en España. De otra parte, la instalación de los españoles en el transcurrir de la historia la analizó en otra obra grande y bella: *Antiguos y Modernos;* además, la dedicación renacentista de nuestro autor le hizo escribir más monografías, como el también muy bello libro en torno a *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento,* o el conjunto de artículos que forman el volumen segundo de sus *Estudios de historia del pensamiento español,* dedicado en efecto a las cuestiones de pensamiento y de cultura que suscita el Renacimiento en España.

En realidad el volumen que acabamos de mencionar de estudios de historia del Renacimiento forma más o menos pareja con el análisis monográfico y unitario de *La cultura del barroco.*

Don José Antonio dedicó asimismo buena parte de sus últimos años al análisis de la Ilustración en la cultura española, y también este volumen que la muerte le impidió acabar, es una especie de planteamiento global acerca de la cultura ilustrada en España.

No hace falta repetir que José Antonio Maravall fue uno de los gigantes de la historiografía española en nuestro siglo.

Francisco Abad

La desnudez del absoluto*

Un libro póstumo tiene casi siempre carácter testamentario, incluso cuando su autor ha eludido la tentación de que así fuera. Como sucede en tantas biografías, el blanco de muerte de la última página otorga un sentido a lo ya leído, carga de resonancias y ecos ominosos unas páginas escritas del lado de la vida, páginas en las que el final parecía lejano o era simplemente ignorado. La muerte, pues, se convierte en eje o columna que estructura el relato, imán o único destino hacia el que todo aspira y se mueve, y el libro se muda en preparación, descenso gradual hacia un fin evidente, a veces asumido, pero siempre inevitable. *Decimocuarta Poesía Vertical,* libro póstumo de Roberto Juarroz (1925-1995), renueva esta impresión de lector, si bien con matices propios que quizá convenga explorar en el ámbito de esta breve nota.

No parece necesario insistir, una vez más, en el particular espacio que la poesía de Juarroz ha abierto para sí, en clara obediencia al *dictum* poundiano que incitaba al poeta «a crear un mundo». Su poesía, vista ahora como un todo ya cerrado, se erige como búsqueda constante de un absoluto que trasciende la existencia concreta del poeta: ni la anécdota biográfica ni el apunte sensual o sentimental tienen cabida en sus páginas; y esto, que es aplicable a la relación con la propia existencia, afecta asimismo, como veremos, a la relación del poeta con el lenguaje. Es una poesía no del *estar,* sino del *ser.* Y el ser, la esencia, es fundamentalmente inalterable. De ahí que la poesía de Juarroz, pese a su extensión (y esta *Decimocuarta Poesía Vertical* suma más de cien poemas), sea en realidad una reescritura constante del mismo poema, o de la misma media docena de poemas, y que su lectura vacile a menudo entre el deslumbramiento y el cansancio, nunca muy lejos uno del otro. No quisiera ser injusto con una obra cuyo aliento y coherencia la sitúan muy por encima de la media. Pero es preciso admitir que la naturaleza *medular* de esta poesía, su falta de apoyos en el mundo de las apariencias (tanto biográficas como lingüísticas), generan páginas cercanas al reino de la alegoría y la ilustración de ideas. El rigor intelectual y la pureza expresiva de estos poemas dependen de un abanico limitado de recursos y estrategias lingüísticas que pueden resultar monótonos, y que a veces no hacen sino de envoltorios de conceptos previos.

* *Roberto Juarroz:* Decimocuarta Poesía Vertical. Fragmentos verticales. *Emecé, Buenos Aires, 1997, 268 págs.*

No me parece errado invocar aquí el ejemplo de la poeta norteamericana Laura Riding, cuya búsqueda de lo absoluto como verdad tanto la aproxima a las prácticas de Juarroz. En ambos dicha búsqueda toma la forma de una superación (o de un esfuerzo de superación) de las categorías de la lógica y la realidad sensible. Al contrario de los poetas de la primera vanguardia, no buscan la explotación del absurdo y lo irracional, sino un ir *más allá* de la razón, un subsumir razón y absurdo, lo visible y lo invisible, en un mismo espacio que resuelva la paradoja; un espacio, por otro lado, abierto por el poema, pero que el poema no pronuncia abiertamente. Algo así parece sugerir Juarroz cuando afirma en *Poesía y creación* (1980): «Siento que el uno y el dos ya no nos sirven. Ni siquiera nos sirve retroceder al cero o a las cifras negativas. Necesitamos el tres. ¿Qué quiero decir con esto? Frente a cada cosa contraponemos, vemos la opuesta. El sentido de inversión o el sentido del revés no nos alcanza. ¿Dónde está el salto que no sea simplemente la síntesis? Creo que sólo cabe buscar ese salto en la poesía o de otro modo callar. Y yo no me resigno al silencio». El poema, en consecuencia, es una encarnación de ese «tres» que engloba los términos de la comparación y la contradicción y los resuelve, sin anularlos, en un plano superior. Así, no es extraño que Juarroz confesara en ocasiones su afinidad con el pensamiento zen o la poesía mística, ámbitos donde lo inefable genera y potencia el discurso. Ni es extraño, asimismo que, vistas las altas exigencias que el poeta se impone, la atracción del silencio le ronde constantemente. Riding dejó de escribir a los cuarenta años; Juarroz insiste, creo que con énfasis, en que «no me resigno al silencio». Pero he hablado de afinidad y no de semejanza. Según Juarroz, la diferencia entre su poesía y la mística, evidente para un lector atento, se cifraría en su uso diverso del lenguaje: «En la poesía el lenguaje ocupa un lugar más protagónico que en la mística: el verbo, la expresión por sí misma es protagonista. En la mística no. Yo sé que el lenguaje es intermediación, instrumento. Pero hay una dimensión en donde el instrumento, el que usa el instrumento y lo que se hace con él no difieren... Yo diría que en poesía es así».

Tal explicación no acaba convenciendo, quizá porque es difícil encontrar en Juarroz ejemplos de esa obsesión por la palabra o «verbo encarnado» que sí encontramos en poetas místicos y otros que, como Celan o el último Valente, han rondado los predios de lo inefable y del silencio. En última instancia, el tono de su poesía es extrañamente asordinado, propio del que no acaba de escuchar o comprender cabalmente las exigencias de la palabra. Es verdad que el propio Juarroz confesó su despreocupación por lo que él llamó «los sostenes exteriores de la

música»: suya era, más bien, la «música del sentido, canto interno». Sin embargo, algo en esta última entrega póstuma mina su defensa, quizás a pesar suyo. En su breve pero precisa introducción al volumen, Laura Cerrato confiesa que Juarroz sólo pudo corregir y establecer la mitad de los poemas del libro. El resto fueron ordenados y pasados a limpio por la propia Laura Cerrato, quien también se encargó de las correcciones finales. Como la propia editora señala: «El siguiente paso fue la decisión de seleccionar las variantes que Roberto hubiera querido mantener. A veces las posibilidades eran tan ricas, tan exactas y parejas en sugerencias, que sólo un esfuerzo de introspección para ponerse en la situación del autor, podía arrojar una señal. De todos modos, poseía la tranquilidad como para garantizar que las variantes elegidas obedecieran en forma pareja a la intención del poeta» (pág. 8). No es mi intención, ni mucho menos, negar el derecho de Laura Cerrato a trabajar sobre los poemas, o criticar su atenta labor, aunque su «tranquilidad» se me antoja algo sorprendente, sino a señalar que no es posible distinguir en este volumen entre aquellos poemas corregidos por el propio Juarroz y los corregidos por la editora. Cierto que Cerrato no ha añadido nada nuevo: las diversas variantes eran originales del poeta. Sin embargo, esa misma «riqueza» de variantes no deja de parecer sospechosa en un arte que busca la memorabilidad y cuyos resultados, al menos, debieran parecer inevitables. Si las variantes son tan fácilmente intercambiables, quizá los poemas también lo sean. Al cabo, es la suya una opción, como cualquier otra. Juarroz escribió con fiel pasión un puñado de poemas espléndidos, algunos de los cuales se hallan en este libro. Como en todo gran poeta, sus virtudes van firmemente unidas a sus limitaciones. Pero a veces da la impresión de que pidió a la poesía lo que la poesía no podía darle.

Jordi Doce

Toda la poesía de Francisco Brines

Si toda poesía es biográfica –por vía directa o no–, la publicación de la obra poética completa de un autor será siempre su más rigurosa y trascendente biografía[1]. En el ca-

[1] *Francisco Brines:* Poesía completa (1960-1997). *Barcelona, Tusquets, 1997, 546 págs.*

so de Francisco Brines (Oliva, Valencia, 1932), por tratarse de una de las personalidades mayores en la lírica española de este siglo, la reconstrucción completa de su vida a través de la poesía supera con creces el testimonio histórico de una existencia, para convertirse en una manifestación ejemplar de la belleza y en una lección coherente, de principio a fin, sobre la grandeza y miseria de la condición humana. Esta gratificante edición nos ofrece al Brines total, pues las anteriores reuniones de sus obras (de 1974 y 1984), con el subtítulo constante de *Ensayo de una despedida,* reunían la producción publicada hasta cada uno de esos momentos respectivos. Ninguna de esas *poesías completas* recogía los dos últimos volúmenes del autor hasta la fecha, *El otoño de las rosas* (1986) y *La última costa* (1995), que han supuesto dos acontecimientos inolvidables de la poesía española de los últimos años.

Aquí está todo Brines: todas sus obsesiones, que son una y la misma siempre, pero encaradas en cada momento desde una distinta perspectiva, lo cual le otorga una riqueza inagotable tanto en la dimensión ética como estética. El tiempo y sus consecuencias en el ser humano no son sólo un condicionante más –por esencial que sea– de su vida y sus poemas: el tiempo es el único y poderoso reflector que va alumbrando todos los seres y sucesos que el mundo le pone delante. Si el crítico chileno José Miguel Ibáñez-Langlois, refiriéndose a su compatriota Pablo Neruda, advertía que toda su obra es una continua transformación de la historia en geografía, de la sucesión temporal del hombre y de los pueblos en un riquísimo y presente paisaje[2], en el caso de Brines podemos afirmar sin duda alguna que toda la geografía, que todo el esplendor y la oscuridad de este mundo, se le convierte en historia, en sucesión irrepetible de un pasado ya extinto.

En el eje vertebral de la temporalidad se van insertando, como en un organismo vivo, todas las cuestiones que le inquietan e inquietan a cualquier hombre lúcido: el valor y poder del amor, la seducción de la belleza, la relación esencial entre cuerpo y espíritu, la poesía como fuente de conocimiento, la significación de la muerte, la difícil posesión racional de Dios, que en su caso llega a la negación rotunda, aunque angustiada, de toda trascendencia divina; y, como una condición inevitable de la óptica empleada (el tiempo), la capacidad redentora de la memoria, que lo reconduce engañosamente a los momentos de plenitud vital y al paraíso siempre inexplorable de la infancia.

En su primer libro, *Las brasas* (1960), premio Adonais del año anterior, de un modo semejante al del primer Antonio Machado, el poeta adopta, de manera sorpren-

[2] *Cfr. José Miguel Ibáñez-Langlois:* Rilke, Pound y Neruda: tres claves de la poesía contemporánea. *Madrid, Rialp, págs. 131 y ss.*

dente para su juventud, la posición de un anciano cuya memoria acumula y rectifica vanamente todos los episodios de su existencia, que acaban otorgándole una amarga pero irrenunciable sabiduría. También nos impresiona el ascendiente de las *Soledades* de Antonio Machado en un momento histórico de España donde este célebre poeta es asimilado –y a veces reducido– por la casi exclusiva vertiente de su solidaridad patriótica y de su crítica social. Por esta vinculación con el joven y ficticiamente viejo Antonio Machado, el primer libro de Brines nos traza el drama de la temporalidad por medio de escenarios externos cargados de imágenes vívidamente sugeridoras, sin encararse con el tiempo desde una perspectiva manifiestamente filosófica. La siguiente colección, recogida poco después con el título de *Materia narrativa inexacta* (1965), vuelve a insistir en las mismas inquietudes a través de episodios históricos más o menos lejanos al entorno del poeta, de tal modo que su experiencia personal queda más ocultamente objetivada.

Las *Palabras a la oscuridad* (1966), libro clave dentro y fuera de la poesía de Brines, gana en densidad conceptual y se nos muestra más abiertamente inquisitivo; pero tal cualidad aparece compensada por el intenso vitalismo con que el poeta analiza las experiencias agridulces de sus distintos viajes. Tal vitalismo se acentúa aquí por la exaltación realizada de un instante de satisfacción amorosa, instante que, dramáticamente, resplandece en un amplio espacio de sombras que acaba envolviéndolo por completo, como reza en el significativo título del libro. En *Aún no* (1971) asistimos a una materia poética de mayor condensación intelectual y de notable concentración expresiva. No desaparece la raíz autobiográfica de su libro anterior, pero ésta se nos ofrece sintéticamente fabulada para extraer de ella el sustancioso núcleo moral, expuesto ahora desde un enfoque irónico muy abundante en recursos de ingenio, como si el poeta quisiera revelarnos rotundamente las causas y efectos de su desengaño final. El mismo talante moral sigue organizando la materia de *Insistencias en Luzbel* (1977), aunque el punto de vista adoptado abandona la agria ironía anterior y soluciona los conflictos desde una compasión solidaria y emotivamente constructiva, como se manifiesta en la distante pero epicúrea aceptación de «Los placeres inferiores», el título de uno de sus poemas.

En 1986 ve la luz *El otoño de las rosas* (a mi juicio, su libro más pleno junto con *Palabras a la oscuridad,* por la intensidad de su placer estético, que de modo extraordinario compensa la honda sabiduría vital y moral expuesta en sus poemas). Cuando llegamos aquí, si leemos linealmente esta *Poesía completa,* vemos al yo poético resucitar en un juvenil entusiasmo

que, como contrapartida, nos hace más conmovedora la destrucción del tiempo. Otra vez la experiencia vital, largamente narrada, adquiere una sensualidad verbal que la redime de cualquier superficialidad anecdótica, al tiempo que le confiere todo el pudor necesario para que la «poesía de la experiencia» alcance la sublimidad estética que se le exige.

En *La última costa* (1995), el yo poético, desde el otro polo de la vida, se remonta a la exuberante promisión de la edad infantil, que contrasta gravemente con la vejez que parece haber anulado todas aquellas esperanzas. La dialéctica entre infancia y vejez se resuelve en la victoria de esta última, otorgando a los poemas una gravedad metafísica y sentimental muy incisiva.

Toda la poesía de Brines viene a cumplir el programa impuesto por la poesía que iniciaba nuestro siglo: si para Antonio Machado «ya nuestra vida es tiempo», en Brines se despliegan pacientemente todas las consecuencias de esa temporalidad que define la lírica del siglo XX. De ahí la influencia constante del poeta valenciano en las generaciones posteriores, a las que todavía debe seguir enseñando (y a mí en primer lugar) muchas lecciones de trascendencia intelectual y estética en el recuento de nuestra experiencia vital.

Carlos Javier Morales

Algunos libros de cine

Las colecciones de libros dedicados al cine, un capítulo bastante descuidado en el pasado, han crecido en muchas editoriales españolas, sobre todo en la pionera Anagrama. Han aparecido recientemente muchos títulos, de los cuales extraemos algunos (los demás aún no se han recibido). Hay diversas estrategias e intenciones, hay textos de divulgación, otros decididamente pedagógicos y algunos encaran seriamente una historia del medio fílmico que todavía se halla en estado de revisión o descubrimiento. Desde el ya lejano, indispensable y a veces discutible George Sadoul, el fenómeno cine apasiona aún más ahora que cumple su primer siglo.

Dentro del campo pedagógico, se puede ubicar *100 películas sobre Historia Contemporánea* (Alianza Editorial), de José María Caparrós Lera, profesor en la Universidad de Barcelona. El enfoque (nunca mejor dicho tratándose de cine) consiste en traer a las lecciones de historia contemporánea que allí se dictan, el material que ofrecen las películas. Éstas son una fuente de información sobre la vida y las acti-

vidades de la sociedad, incluso cuando no se proponen hechos trascendentales de la historia. Así desfilan en el libro desde la Revolución Francesa a la guerra de Vietnam, o sea desde *La Marsellesa* de Renoir al *Apocalypse Now* de Coppola. El cine es un gran testigo, aunque puede suponerse que el enseñante deberá analizar sus tergiversaciones o tendencias[1].

Por cierto este interesante texto forma parte de una política editorial que agrupa sus temas bajo el signo del centenar: *100 grandes directores de cine,* del mismo autor, *El cine norteamericano en 120 películas* y *El cine italiano en 100 películas* de Augusto M. Torres. La cifra, por supuesto, es tan cómoda como arbitraria.

En la parcela dedicada a las biografías, abundan los libros sobre estrellas más o menos míticas –de Humphrey Bogart a Marlene Dietrich– y otros generalmente más serios sobre grandes directores. A veces se trata de nombres consagrados, como el dedicado por Juan Antonio Gómez García al genial realizador danés *Carl Theodor Dreyer* (Ed. Fundamentos) que estudia con seriedad y buena información la obra del creador de *Ordet.*

Más próximo es el libro dedicado al productor y director (a veces también actor, como en su notable filme *Furtivos*) José Luis Borau. Escrito por Luis Martínez Mingo, es en parte una puntual biografía, un análisis cordial de su filmografía y una serie de extensas conversaciones con Borau. Éste, sin dejar su actividad creadora, desempeña actualmente la presidencia de la Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España, la entidad que otorga anualmente los premios a los filmes de la producción nacional, los «Goya» (Ed. Funtamentos).

Muy completo y de gran valor documental es el libro de Helena Salem (periodista y crítica de cine) consagrado al gran cineasta brasileño Nelson Pareira dos Santos. Lo subtituló *El sueño posible del cine brasileño.* Nelson lo hizo posible, entre otros méritos, por ser el «padre espiritual» del fascinante movimiento del *Cinema Novo* en los años sesenta. Lo adelantó con *Río 40 Grados* en 1954-55, y lo llevó a un extremo memorable con *Vidas secas* (1962-63). Vale la pena frecuentar ese volumen (Ed. Cátedra/Filmoteca Española) para adentrarse en el siempre mal conocido cine latinoamericano.

La canción «Cinema Novo», de Gilberto Gil y Caetano Veloso, ilustra muy bien lo que fue ese movimiento joven que ya se extinguió pero dejó huella, en las líneas siguientes: «El filme quiso decir *yo soy la samba* / la voz del morro rasgó la pantalla de cine./Y comen-

[1] *Este libro obtuvo el premio ENINCI'97 al mejor libro sobre cine en el XXVI Encuentro Internacional de Cine, realizado en Burgos.*

zaron a configurarse/Visiones de las cosas grandes y chicas/que nos formaron y nos están formando».

En cuanto a *Mitchell Leisen, director de Hollywood,* editado por el Festival de Cine de San Sebastián y la Filmoteca Española en ocasión del casi exhaustivo ciclo dedicado al cineasta, merece algunas observaciones. Entra merecidamente en un apartado que podría denominarse «al rescate de figuras inmerecidamente olvidadas».

Leisen era un artesano muy completo: vestuarista, diseñador y escenógrafo, conocía muy bien la técnica cinematográfica y el manejo de la cámara y la iluminación. Era culto y sofisticado, pero con gran olfato para ubicarse en el gusto del público, de modo que sus sutilezas no inquietaban la tranquilidad espiritual del espectador medio. Así se convirtió en el director más exitoso y seguro de los estudios de Hollywood de los años treinta y cuarenta. Sus comedias eran mecanismos infalibles y no desdeñaba el melodrama, sin caer en excesos «de mal gusto». Por eso, el minucioso libro de Daniel Chierichetti lleva ese subtítulo revelador: «director de Hollywood». Era uno de los más eficaces artífices de aquella fábrica de sueños modelada por el «Box-office». ¿Cómo ese triunfador infalible y dotado de talento fue olvidado tan pronto? (Leisen murió, ya retirado, en octubre de 1972 y su última película, *Eligiendo novio,* es de 1957). No hay respuestas absolutas, salvo que las modas pasan y Leisen era un hombre demasiado ligado a una época muy precisa de Hollywood.

De su época dorada (los treinta) se recuerdan pocos filmes, incluso para los cinéfilos. Tal vez se acerque a la memoria *Medianoche* (1938-39) una comedia perfecta, o *Arise my Love* (1940) que tenía un guión de Billy Wilder, o *Remember the Night* (1939) escrita por el gran Preston Sturges. No tuvo la suerte de que los críticos –hasta ahora– descubrieran que era algo distinto al clásico genio rebelde. No lo era, por lo menos no era rebelde. Y genio ¿quién puede decirlo?

El libro es un monumento a la seriedad investigadora. Y sin quitar méritos al artífice de tantas películas, puede pensarse que se están acabando los cineastas injustamente olvidados, que merecen la pena, y que ya les toca el turno a los talentos que nunca rompieron la disciplina de los productores.

También ha aparecido un libro que escapa a las clasificaciones de crítica, exégesis, estética o historia. Es la historia de un crítico. O la memoria de un historiador. *Viaje de ida,* de Román Gubern (Anagrama, Barcelona), el erudito historiador y ensayista cinematográfico, habla de cine, claro, pero además recorre, en vívidos recuerdos, la historia del franquismo y la transición democrática y, por supuesto, su propia participación en las luchas políticas opositoras y en los proyectos cinemato-

gráficos en que intervino. Uno de ellos fue *Brillante porvenir*, donde se inició en la dirección el ahora famoso Vicente Aranda. Gubern, que fue coguionista con Luis Goytisolo, figuró también como codirector, para sortear un veto sindical[2]. *Brillante porvenir* se rodó a fines de 1963.

Más dado a la reflexión y el silencio del gabinete de trabajo, Gubern se dedicó más a la escritura de guiones, donde fue colaborador, entre otros, de Jaime Camino en *Mañana será otro día* y en *Un invierno en Mallorca*. Pero estas empresas de juventud dejaron paso al brillante ensayista y profesor. Estas memorias también narran esa etapa, que incluyen su estadía en América como catedrático. Todo esto lo cuenta Román Gubern con humor y sapiencia reconocida.

El oficio de director de cine, escrito precisamente por Jaime Camino, (Cátedra, Signo e imagen/Manuales, Madrid, 1997) se basa en una premisa indiscutible: la dirección de películas es un oficio, junto a los demás que trabajan a su lado: guionistas, actores, fotógrafo, operadores, decoradores, etc. Pero aquél es el que coordina y aúna todos los esfuerzos que confluyen en la obra. Es lo básico, más allá de la posibilidad de las discusiones sobre el autor y la creación artística. Desde este modesto y lúcido punto de partida, Camino escribe un manual eminentemente práctico y didáctico que describe paso a paso la realización del filme, desde el guión al montaje.

La fascinante tarea de hacer cine necesita un destinatario, el espectador. Y si el «espectador siempre tiene razón», como dijo en peligrosa sentencia un famoso productor, bueno sería que ese multitudinario espectador fuera inteligente. Esto se propone Pilar Aguilar en su *Manual del espectador inteligente* (Ed. Fundamentos, Madrid, 1997). Si no puede conferir esa virtud natural, sí es posible dar al aficionado al cine los elementos para precisar esa peculiar unión de artes dramáticas y visuales que a veces se convierte en obra de arte. Éste es un libro de inteligente –y nada aburrido– didactismo. Por lo menos, si no alcanza a convencer al lector de que no basta con una distraída contemplación pasiva (eso ya es cuestión personal) al menos puede asegurar que ese pequeño esfuerzo de introducción a las entretelas de la expresión del cine merece la pena.

José Agustín Mahieu

[2] *«Pero (Aranda) no pudo conseguir la preceptiva autorización de la ASDREC (Agrupación Sindical de Directores Realizadores Españoles de Cinematografía), que Bardem presidía, por su falta de* curriculum *profesional. Bardem presumía entonces de que la ASDREC era la única sección sindical verdaderamente democrática y de clase en el seno de los sindicatos verticales del franquismo». Gubern cuenta ésta, entre tantas anécdotas de aquella época difícil. Añade que aunque planificaban juntos el rodaje, Aranda siempre llevó la voz cantante y fue el director efectivo.*

En América

Los comienzos de Andrés Wood

El Festival de San Sebastián otorgó una *mención* a la película del debutante director chileno Andrés Wood *Historias del fútbol.* El filme reúne, como su nombre lo indica, varias narraciones (exactamente, tres), vinculadas con el mundo futbolístico y su público. Con ayuda del Findart chileno y una laboriosa financiación privada, Wood reunió los modestos 300.000 dólares que costó producir la película, suma calculada a partir de las posibilidades de recuperación que el mercado chileno ofrece.

Normalmente, los escasos intentos del cine en Chile trabajan con presupuestos mayores. Directores de cierto currículo –Littin, Gaviola, Larraín, Perelman– arriesgan más amplias cantidades confiando en el atractivo de sus firmas. El caso de Wood, un cineasta de treinta años, es distinto: debe hacerse un catálogo y empezar a ocupar su puesto en el mercado del espectáculo, siempre de inciertas dimensiones.

Una historia de la música paraguaya

Florentín Jiménez, compositor e investigador del Paraguay, acaba de publicar, con el sello *El Lector* y con diversos auspicios institucionales, su libro *La música paraguaya.* En él, una minuciosa investigación da cuenta de los aspectos etnográficos de la música primitiva, sus principales articulaciones (formas rítmicas, derivas melódicas), la formación y evolución de sus géneros, la historia de la música culta y sus métodos de enseñanza. El prólogo del libro se debe a Lino Trinidad Sanabria.

Agenda

Nuevos títulos de la Colección Archivos

La Colección Archivos, que dirige Amós Segala, intenta conservar su domiciliación francesa y se gestionan, en este momento, las instalaciones y recursos humanos para que siga funcionando, esta vez en la Universidad de Poitiers. Asimismo anuncia la aparición de nuevos títulos, que estarán en circulación el próximo junio, y son: *Poesía completa y prosas,* de Julio Herrera y Reissig (Ed. Ángeles Estévez), *Sudeste* y *Ligados,* de Haroldo Conti (Ed. Eduardo

Romano), *Ensayos,* de Pedro Henríquez Ureña (Ed. José Luis Abellán y Ana María Barrenechea), *Libertinagem* y *Estrela da manhá,* de Manuel Bandeira (Ed. Giulia Lanciani), *Obra completa,* de Severo Sarduy (Ed. Gustavo Guerrero y François Wahl), *Los siete locos* y *Los lanzallamas,* de Roberto Arlt (Ed. Mario Goloboff), *Obra completa,* de Oliverio Girondo (Ed. Raúl Antelo), *Obra poética,* de Ramón López Velarde (Ed. José Luis Martínez), y *Obra incompleta,* de Oswald de Andrade (Ed. Jorge Schwartz).

El fondo de la maleta

J'accuse

Hace cien años, el periódico parisino *L'Aurore* publicaba un texto de Emile Zola, *J'accuse,* donde el escritor, sin pelos en la lengua, acusaba a una serie de personajes de la magistratura y el ejército franceses de haber urdido una falsa requisitoria por traición contra el capitán Alfred Dreyfus. La deriva del caso es conocida. Al tiempo, Dreyfus, encarcelado por espionaje, fue liberado y, más tarde, rehabilitado en su grado militar.

Zola recibió amenazas y debió exilarse en Londres. Aún hoy resultan oscuras las circunstancias de su muerte, debida a una intoxicación por dióxido de carbono emitido por un brasero mal apagado y en una casa con respiraderos sospechosamente obturados. Su *J'accuse* ha quedado como un modelo de actitud moral y cívica por parte de un escritor enfrentado con los poderes de hecho, desde el sistema de libertades y derechos reconocidos por un Estado democrático. El asunto Dreyfus fue más que un caso dolorosamente personal o un intríngulis militar, pues toda la sociedad francesa se conmovió en uno u otro sentido. Dreyfus era judío y la opinión que se le manifestaba desfavorable lo veía como un extranjero, conjurado con los alemanes, enemigos históricos de Francia. Más al fondo, lo que Francia se cuestionó fue su identidad. Hasta entonces, parecía indiscutible que la Francia moderna provenía de la Revolución de 1789, al menos en cuanto había proclamado la soberanía popular, el código de los derechos del hombre y la abolición de los privilegios de nacimiento. Más aún: la Revolución Francesa pretendió que sus principios de igualdad, libertad y fraternidad fueran universales. Francia había descubierto y estatuido las normas que afectaban a la dignidad humana.

El antidreyfusismo, por el contrario, enaltecía una Francia francesa, exclusiva de los franceses y cons-

truida y defendida por los franceses. La sociedad no era tal, sino una tribu, un universo hermético y autosuficiente en el que ningún extraño podía entrar.

El asunto Dreyfus diseñó algunos de los destinos europeos del siglo XX: el moderno nacionalismo, un actualizado antisemitismo (por mejor decir: antijudaísmo) y la categoría del intelectual, del director de consciencias y creador de ideologías, a medias sacerdote laico y a medias pensador epónimo de la humanidad.

Estos destinos –lo sabemos de sobra– tuvieron un derrotero trágico y sangriento en el Viejo Continente. La actitud de Zola, a la luz del reciente pasado, cobra una dramática actualidad. Por una parte, Europa se ve abocada a un proceso de integración, quizás el más importante ensayo de internacionalismo que ha conocido la historia, pues no consiste en integrar sometiendo a los débiles bajo el poder de los dominadores, sino de pactar unos mecanismos que hagan a la constitución de una sociedad europea.

Por otra parte, esta Europa que se integra pacíficamente, asiste a un renacimiento enérgico y violento de los ancestrales nacionalismos. Como en tiempos del asunto Dreyfus, la opción es entre sociedad y tribu, entre diferenciarse y excluir o abrir la trama social e incluir en ella a cualquier individuo que acepte las reglas del juego. O el nosotros es el clan o el nosotros es la humanidad.

Colaboradores

FRANCISCO ABAD: Profesor de historia española (UNED, Madrid).

JAVIER ARNALDO: Crítico de arte y profesor de estética (Universidad Complutense, Madrid).

FÉLIX BENITO: Arquitecto. Profesor en la Universidad Europea de Madrid.

JOAN BUSQUETS: Arquitecto. Profesor en la Escuela Técnica Superior de Barcelona.

EMILIO COCO: Hispanista y traductor italiano.

JORDI DOCE: Crítico y poeta español (Universidad de Oxford).

CONCHA GARCÍA: Poeta y crítica española (Barcelona).

JAVIER GARCÍA-G. MOSTEIRO: Arquitecto y crítico de arquitectura español (Madrid).

JORDI GRACIA: Profesor de literatura española (Universidad Central, Barcelona).

JORGE HERNÁNDEZ CAMPOS: Poeta y periodista mexicano.

RAMÓN LÓPEZ DE LUCIO: Arquitecto. Profesor en la Universidad Politécnica de Madrid.

VALERIO MAGRELLI: Poeta italiano.

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU: Crítico de cine argentino (Madrid).

ROMA MAHIEU: Autora teatral argentina (Madrid).

JUAN MANUEL MARTÍNEZ: Hispanoamericanista español.

FRANCISCO JAVIER MORALES: Crítico y poeta español (Logroño).

FRANCISCO POL: Arquitecto y urbanista español, especializado en rehabilitación de cascos históricos.

REINA ROFFÉ: Narradora argentina (Madrid).

LUCRECIA ROMERA: Crítica y poeta argentina (Universidad de Buenos Aires).

GEORGE STEINER: Escritor inglés de origen alemán.

ANGELS TORRENTS: Demógrafa española (Universidad Autónoma de Barcelona).

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ......

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo* $ USA
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente

Dossier:
Mario Vargas Llosa

James Fenton
Elizabeth Bishop

Dominique Viart
La poesía francesa contemporánea

Rainer Maria Rilke
Poemas inéditos

Entrevista con Fernando Chueca Goitia



AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL



700 Pts.